Cena 20 zł.

DZIŚ i JUTRO

KATOLICKI TYGODNIK SPOŁECZNY

Rok VI | Warszawa, 29 października 1950 r. | Nr 43 (257)

Zygmunt LICHNIAK

WIELKA SZANSA

Problem katolickiej powieści współczesnej coraz mocniej i coraz wyraźniej domaga się teoretycznych i praktycznych rozwiązań. Coraz mocniej i coraz wyraźniej rysuje się jego znaczenie nie tylko literackie, ale ogólnoludzkie i ogólnospołeczne. Coraz mocniej i coraz wyraźniej wyłania się konieczność bezpośredniego uczestniczenia literatury katolickiej w przemianach nowego świata, w tworzeniu nowego klimatu, który powinien gwarantować możliwie pełny rozwój osoby ludzkiej.

1

Czas już najwyższy na zmobilizowanie całej opinii katolickiej w kierunku realnego współdziałania w dziele budowy, odbudowy i rozbudowy tego zespołu wartości, który konkretnemu człowiekowi, żyjącemu w konkretnych warunkach historycznych zapewni konkretną realizację postulatów humanistycznych. Czas jednak najwyższy na zrozumienie, że nie dokona się tak ważnego dzieła uporczywym powtarzaniem zasad, które pod firmą katolicką ukrywają bezradność, niechęć i wygodnicki sceptyzm wobec postulatu nowych przemyśleń, mających zapewnić dostosowaną do epoki realizację niezmiennej w swoim zasadniczym założeniu koncepcji człowieka.

Współczesna powieść katolicka nie jest jedynym, czy choćby głównym torem tego działania, ale jest zagadnieniem szczegółowym, w którym krystalizować się muszą najważniejsze postulaty akcji ogólnej. Dlatego stanowi ona problem ogólnokulturalny i ogólnospołeczny. Dlatego zamówienie na katolicką powieść współczesną jest faktem, który traktować należy jako jeden z najbardziej wymownych przejawów nowej dynamiki zjawisk kulturalnych, nowej, zdrowej tendencji polskiej współczesnej kultury katolickiej.

2

Zrozumieniu ważności zamówienia na katolicką powieść współczesną dawaliśmy wyraz w wielu wypowiedziach publicznych. Wszyscy chyba pamiętają, że na tegorocznej konferencji katolików świeckich problem ten był żywo dyskutowany[1]. Wszyscy mogą sobie przypomnieć, że i wcześniej podkreślaliśmy konieczność realnego ustosunkowania się wobec postulatu uwspółcześnienia tematyki naszej literatury[2]. Kilka tygodni temu publikowaliśmy artykuł jednego z młodych pisarzy, który rozumiejąc ogólny sens kampanii o współczesność, wyrażał go w sposób nie zawsze precyzyjny, przekonujący i jasny, ale zawsze prawidłowo wskazujący zasadniczy tej kampanii kierunek[3]. Postulaty teoretycznie tłumaczyliśmy na język konkretów. Ogłoszony niedawno konkurs „Pax-u" jest tego dowodem[4]. Dowodem tego są także próby sprecyzowania szans współczesnej powieści katolickiej, które usiłowaliśmy analizować i w popularnych wywodach wstępnych[5] i w precyzyjniejszych rozważaniach szczegółowych[6].

Oczywiście, nie znaczy to wcale, że kwestię uważamy za całkowicie rozstrzygniętą. Bynajmniej. Jesteśmy głęboko przekonani, że wymaga ona jeszcze wielu gruntowniejszych przemyśleń, którym posłużyć winna rzetelna dyskusja. Chcemy ustalić taką jej płaszczyznę, która pozwoli zarówno na wnioski teoretyczne jak i praktyczne. Chcemy uniknąć wszystkich nieporozumień, które wkraść się mogą wskutek nieuzgodnienia postaw wobec tez zasadniczych. Dlatego proponujemy możliwie dokładne formułowanie sądów, możliwie dokładne określenie postaw. Ponieważ zagadnienie katolickiej powieści współczesnej wymaga konfrontowania go z sądami katolików i marksistów, ponieważ Wojciech Kętrzyński w swoim ostatnim artykule zajął się właśnie ustaleniem płaszczyzny dyskusyjnej z marksistami, wydaje się słusznym skupić obecnie główną uwagę na płaszczyźnie dyskusji wewnatrz katolickiej.

3

Nasz „spór w rodzinie" ogniskuje się wokół jednego punktu newralgicznego: wokół koncepcji sztuki, wokół sądów o jej sposobie i zakresie działania. Nasi starsi bracia — oponenci, zwolennicy tzw. bezwzględnej autonomii sztuki przenoszą ogólne o niej sądy na szczegółowe sądy o literaturze, co prowadzi w logiczny sposób do nieufnego z ich strony traktowania wszelkich postulatów społecznego interpretowania dzieł artystycznych, postulatów, które są — według naszych starszych braci — atakiem na święta (chociaż nigdy i nigdzie przez Kościół nie kanonizowaną) zasadę autonomii.

Jest rzeczą oczywistą, że najwłaściwszą metodą uzgodnienia naszych sądów o postulacie katolickiej powieści współczesnej byłoby uzgodnienie sądów o roli i sposobie działania sztuki, tzn. obalenie nie uargumentowanych twierdzeń o jej bezwzględnej autonomii.

Ta metoda z wielu względów w ramach obecnego artykułu jest nierealna. Po pierwsze dlatego, że dyskutować można tylko wtedy, gdy oponent przeciwstawia naszym argumentom swoje kontrargumenty. Po drugie: dlatego, że obalać twierdzenia oponenta można tylko wtedy, gdy przedstawione są one w logicznym systemie przesłanek i wniosków, a nie w chaotycznej mozaice dowcipów, cytatów i dwuznaczników. Po trzecie: dlatego, że ścierać się z oponentem i dążyć do przekonania go o niesłuszności jego postawy można tylko wtedy, gdy istnieje szansa odniesienia jego zdań twierdzących czy przeczących do wyraźnie sprecyzowanych tez ideologicznych.

4

Żadnego z tych trzech głównych obowiązków nasi starsi bracia nie spełnili. Uniemożliwia to w sposób zasadniczy chociażby pierwsze „skrzyżowanie szpad". Dlatego cierpliwie słuchać wypadało w równej mierze dowcipnych jak i złośliwych aluzji, próbując jednocześnie wyłuskać z uroczej, bo z wielką żarliwością publicystyczną uprawianej, konferansjerki kulturologicznej, te ziarna, z których można będzie wyhodować egzotyczny kwiat cieplarnianego klimatu „sztuki jako takiej". Gdy kwiat ten ukaże nam się jako skończona całość, gdy zbadamy, w czym tkwią jego korzenie i jakie soki go żywią, pokusimy się o coś więcej niż o linneuszowską ocenę.

Mówiąc bez przenośni: w obecnej sytuacji podjęcie generalnej dyskusji na temat autonomii sztuki jest niemożliwe ze względu na brak sprecyzowanej postawy jej obrońców. Byłaby to dyskusja z mgłą, babim latem, z nieuchwytnym smakiem westchnienia. Takie dyskusje mogą mieć poetycki urok, ale nie mają prawie żadnych walorów funkcjonalnych, żadnego znaczenia realnego. Odkładamy więc próbę rozstrzygnięcia tych zagadnień do sytuacji bardziej usprawiedliwiającej jej podjęcie. Ponieważ jednak o niej myślimy i pamiętamy, ponieważ zadajemy sobie olbrzymi trud skraplania mgły, trud odczytania z hieroglifów dowcipu istotnego sensu wystąpienia, warto, aby i nasi starsi bracia pomyśleli o zasadzie celowości, o hierarchii wartości, o tym, że idealistyczne lekceważenie materii jest błędem, że antyuniwersalistyczny lęk przyjmowania z innego systemu jakiejś prawdy (np. społecznej) jest antytomistycznym uproszczeniem zagadnienia wierności wobec doktryny. I tych błędów czy uproszczeń nie należy maskować uzurpatorsko monopolizowanym prawem do kochania kultury. Kochać kulturę to za mało. Trzeba kochać ludzi. Wtedy wynikający z realnej i maksymalnie obiektywnej analizy rzeczywistości nakaz rozumienia społecznego sensu zjawisk kulturalnych nie będzie zwężeniem pojmowania kultury. Przeciwnie: będzie pogłębieniem treści i rozszerzeniem ram tego pojęcia, bo stanie się nakazem dostrzegania w nim wszystkich więzi przyczynowo - skutkowych, wszystkich integralnych powiązań z tą ogromną masą zjawisk, która wpływa na całość przeżycia artystycznego i warunkuje jego wynik ostateczny, chociaż w procesie narodzin dzieła może nie brać bezpośredniego udziału. Zrozumienie tak pojmowanego sensu zjawisk kulturalnych pomoże w zlikwidowaniu „sporu w rodzinie".

5

Nie widząc, w chwili obecnej możliwości rozstrzygnięcia tego sporu, trzeba zrezygnować z najwłaściwszej metody uzgodnienia naszych postaw wobec postulatu katolickiej powieści współczesnej. Ponieważ jednak uzgodnienie naszych postaw wobec tego zagadnienia konkretnego jest dla nas rzeczą bardzo ważną, trzeba wykorzystać inną metodę, która, nie wymagając pełnej zgodności koncepcji sztuki, pozwoli jednak na ustalenie wspólnych punktów wyjścia w konkretnym działaniu artystycznym. Proponujemy rozumowanie, którego prawidłowość — a tym samym i wnioski — powinni zaakceptować nawet najbardziej zagorzali obrońcy nieuzasadnionej tezy o bezwzględnej autonomii sztuki. Rozumowanie to nazwijmy ogólnie hipotezą roboczą o motorycznych elementach procesów twórczych ponieważ rozwijać się ono będzie w oparciu o realistyczne ujęcie wspólnej wszystkim twórcom podstawy działania.

Każdy artysta w zgodzie z wewnętrzną potrzebą i zewnętrzną motywacją swojej twórczości dąży do zapewnienia swojemu dziełu maksymalnych szans oddziaływania. Oddziaływanie to można rozumieć i oceniać w kategoriach różnych wartości i przeżyć: estetycznych, ideologicznych czy po prostu ambicjonalnych. Zawsze jednak jego perspektywa ożywia najbardziej indywidualny akt twórczy, zawsze stanowi jego motyw prawie naczelny. Uświadamiając sobie znaczenie tego motywu, każdy dojrzały artysta potrafi zrozumieć pozytywną rolę czynników zewnętrznych, które warunkują sens powstania i funkcję jego dzieła. Każdy artysta mając przed sobą dwie ewentualności: ewentualność zdobycia dla swojego dzieła szerokich kręgów odbiorców i ewentualność ograniczenia tego wpływu do wąskiego kręgu elity, ewentualność pośredniego dokumentowania i ewentualność bezpośredniego ukazywania wielkości i siły sztuki, w każdej sytuacji powinien wybrać tę drugą, znacznie większą i bardziej usprawiedliwiającą miano artysty, szansę.

Oczywiście, żaden artysta nie zgodzi się — i słusznie — na zdobywanie szerszego rezonansu społecznego za cenę krzywdzących dzieło uproszczeń i spłyceń. Ale też żaden artysta nie ma prawa w nawoływaniu do współczesności doszukiwać się demoralizujących propozycji pójścia na łatwiznę agitki literackiej. Każdy artysta, artysta prawdziwy, potrafi zrozumieć, że prawidłowo interpretowany postulat uwspółcześnienia dzieła literackiego jest postulatem nie zmniejszenia, ale zwiększania odpowiedzialności pisarskiej, jest postulatem podjęcia nie lżejszych, ale cięższych i szlachetniejszych zobowiązań, jest postulatem wykorzystania ryzykowniejszej, ale też i bardziej uzasadniającej prawo do dumy szansy. Szczególnie jasno powinien zdawać sobie z tego sprawę artysta katolicki.

Postulat współczesnej powieści katolickiej nakłada na niego niewątpliwie większe ciężary obowiązków, niż każda inna koncepcja. Jednocześnie wszak że gwarantuje większą szansę oddziaływania na tych, dla których dzieło powstaje. Znając pojęcie apostolatu, uznając konieczność służenia sprawie określonych wartości twórca katolicki musi z tego wysnuwać praktyczne wnioski.

6

W każdej koncepcji dzieła literackiego istnieje jakiś moment fikcji literackiej, moment usprawiedliwiający psychologicznie (i nie tylko psychologicznie) sposób komentowania prawdy dzieła „na niby". W powieści współczesnej moment ten redukuje się do nierealnej kon

---

1) Por. „Dziś i Jutro", nr 21 (235) z dn. 28.V.1950.

2) Por. „Dziś i Jutro", nr 51-52 (213-214), art. Z. Lichniaka pt. „Powojenna literatura katolicka".

3) Por. „Dziś i Jutro", nr 36 (250), art. Z. Kulikowskiego pt. „Batalia o teraźniejszość".

4) Por. „Dziś i Jutro", nr 38 (252) z dn. 24.IX.1950.

5) Por. „Słowo Powszechne", nr 262 (1248), art. Z. Lichniaka pt. „O współczesną powieść katolicką".

6) Por. „Dziś i Jutro", nr 39-40 (253-254), art. W. Kętrzyńskiego pt „Powieść katolicka — problem aktualny".

densaty fabularnej, do hipotetycznych ram przestrzenno-czasowych. Zmniejsza się tym samym możność traktowania takiego dzieła „na niby", zwiększa się tym samym szansa realnego oddziaływania. Nie ma takiej szansy w żadnym innym dziele literackim. Powieść historyczna na przykład, sprawdza się w odbiorze czytelnika tylko przez ustalenie stopnia jej względnej zgodności wewnętrznej. Możliwość odniesienia tej zgodności wewnętrznej do aktualnej wiedzy o życiu jest tym mniej realna, tym bardziej iluzoryczna im więcej pośrednia, im mocniej uzależniona od poprawności dedukcji intelektualnej. Powieść współczesna jest tym typem relacji literackiej, który każdy czytelnik bezpośrednio może sprawdzić przez konfrontację z całym za sobem swojej wiedzy o życiu. Stopień sprawdzalności (w jej psychologicznym, socjologicznym czy poprostu „życiowym" znaczeniu) warunkuje szansę oddziaływania utworu literackiego w sposób bezpośredni. Dzieła, które poddają się sprawdzianom ustalonym przez wiedzę życiową odbiorcy mają na niego o tyle większy wpływ, o ile większa jest szansa ustalenia zgodności między treścią i faktami, zawartymi w dziele a treścią i faktami, dostępnymi przeciętnemu poznaniu odbiorców.

7

Nie wolno z tego rozumowania wyprowadzać wniosku, że społeczna funkcja, tzn. funkcja poznawcza sztuki musi się zwężać do ram wiedzy o życiu jej przeciętnego odbiorcy.

Fukcja poznawcza sztuki polega na ciągłym rozszerzaniu perspektyw, na ciągłym pogłębianiu postawy podmiotu poznania. Jest to możliwe przede wszystkim (jeśli nie dopiero wtedy), gdy płaszczyzna, gdy punkty wyjściowe potraktowane są przez odbiorcę „na serio", gdy takie stanowisko narzucił mu twórca wymową przedstawionych przez siebie faktów i związków między nimi. Zdobywszy w ten sposób odbiorcę (co nie zawsze wynika i równa się zdobyciu tzw. sympatii, sławy lub popularności), artysta może i powinien poprzez ukazanie dynamiki rozwojowej opisywanych zjawisk przedstawić możliwości głębszego i szerszego ich traktowania, wskazać większe perspektywy ich poznania, zbadać ich „drugie dno". Proces ten jest znacznie opóźniony i utrudniony (jeśli nie wykluczony całkowicie), gdy przedstawiony zespół zjawisk daje się traktować „na niby".

Uchwycenie istotnych zależności między sensem istnienia dzieła, siłą jego funkcjonowania, a zawartą w nim prawdą o rzeczywistości, dostępnej bezpośrednio w poznaniu odbiorcy — powinno zmniejszyć, a nawet może zupełnie usunąć zasadnicze nieporozumienia, które nie pozwalają wielu oponentom naszego postulatu na zrozumienie społecznego sensu kampanii o katolicką powieść współczesną.

8

Jest rzeczą oczywistą, że teoretyczną poprawność przeprowadzonego rozumowania trzeba wzmocnić osłabieniem obaw o możność praktycznej realizacji tak trudnych postulatów.

Obawy te rodzą się i krystalizują szczególnie wyraziście na tle polskiej sytuacji światopoglądowo-politycznej. Katolicy bowiem chcąc być w zgodzie ze swoją prawdą — muszą ukazywać i określać współczesność ze swoich pozycji światopoglądowych. W pewnych kwestiach ma to konsekwencje wkraczające w zakres zjawisk podporządkowanych koncepcji wynikłej z odmiennego światopoglądu. Jednak możliwość głoszenia w ramach państwa socjalistycznego różnych koncepcji filozoficznych może stanowić podstawę przemyśleń, które w oparciu o wnikliwe i trzeźwe zrozumienie mechanizmu rewolucji i o rzeczowe potraktowanie możliwej między wyznawcami dwóch przeciwstawnych światopoglądów zgodności wniosków dotyczących (jakby powiedział Maritain) filozofii społecznej, powinny usprawnić działanie artystyczne w stopniu upoważniającym do twierdzeń, że postulat współczesnej powieści katolickiej jest co prawda postulatem wymagającym w zastosowaniu środków dużej cnoty roztropności, lecz nie pociągającym za sobą — co właściwie wykluczałoby wszystkie rozważania — żadnych koncesji światopoglądowych.

9

Aby zmniejszyć ewentualność nieporozumień innego typu przypomnijmy raz jeszcze, że doraźność działania współczesnej powieści katolickiej w żadnym wypadku nie stanowi usprawiedliwienia jakichkolwiek koncesji artystycznych. Przeciwnie, współczesna powieść katolicka powinna być uznana za kamień probierczy możliwości pisarskich. W niej bowiem ukazać należy siłę takiego opisu, takiej konstrukcji, takiej prawdy charakterów, sytuacji i napięć, żeby całość wytrzymała najsurowszą nawet konfrontację ze współczesną wiedzą o życiu, które stanowi tworzywo dzieła współczesnego.

Oczywiście nie znaczy to wcale, że dzieła innego typu (np. powieść historyczna) nie posiadają walorów artystycznych, dokumentujących siłę talentu i indywidualności pisarskiej autora. Sugestia taka graniczyłaby z nonsensem. Katolicka powieść historyczna w Polsce reprezentuje jak do tej pory właśnie niemal największe, jeśli o literaturę katolicką chodzi, walory artystyczne. Ale też jest tym typem relacji, który przyjmujemy w dużej części na „słowo honoru". Powieść historyczna jest tym typem relacji, który działa na odbiorców w sposób najbardziej pośredni, najmniej doraźny. Przyjmuje się ją jak kota w worku. Kot ten ma czasami dziwną właściwość: zmienić się może nagle w szydło, które z worka wyłazi w najmniej odpowiednim momencie.

Główna teza tego artykułu wymaga wielu jeszcze wyjaśnień i uzupełnień. Wyniknąć one powinny i ze szczegółowych rozważań problemów pochodi z dyskusji, która potoczyć się powinna po linii obmyślania wzorca realizacyjnego. Wzorzec taki nie może być rozumiany jako sztywny schemat działania artystycznego, które zawsze przebiega w sposób uwarunkowany mnóstwem cech indywidualnych każdego twórcy, lecz rozumiany być musi jako zespół konkretnych przemyśleń, mających posłużyć praktycznej realizacji założeń teoretycznych.

10

Zdajemy sobie sprawę z konieczności dokładniejszego przemyślenia i przedyskutowania wielu problemów szczegółowych, które już dzisiaj natarczywie domagają się możliwie precezyjnych rozwiązań. Jak przetłumaczyć na język możliwości artystycznych katolicki postulat uwzględniania dwóch planów rzeczywistości? Jak wyrazić konstrukcję powieści wzajemne uwarunkowanie i połączenie tych planów? Jak realizmowi filozoficznemu podporządkować „realializm" tzn. zespół faktów, które muszą stanowić konkretną płaszczyznę każdego przebiegu akcji, wyrarażającej dynamikę i kierunek opisywanych zjawisk? Jak w kategoriach moralnych, a jednocześnie w kategoriach społecznych wyjaśnić katolickie rozumienie rzeczywistości współczesnej?

Istnieje dostateczna ilość przesłanek, aby w poprawnej dedukcji wyprowadzić z nich wnioski, pomagające sprecyzowanie odpowiedzi. Musimy pokusić się o te odpowiedzi, ale musimy mieć pewność, że nie będą to odpowiedzi wynikające tylko z ambicji rozwiązywania sztucznie stawianych zagadnień, lecz — konkretna praca nad konkretnym wykorzystywaniem szansy, której katolikom polskim w sytuacji obecnej ominąć nie wolno.

Nie chodzi nam tylko o przezwyciężanie oporów wśród permanentnych oponentów. Nie o nich przede wszystkim myśleliśmy i myślimy, chociaż przez uwzględnienie ich ewentualnych zastrzeżeń pragnęliśmy ukazać tym wyraziściej ogromną ważność postulatu uwspółcześnienia polskiej literatury katolickiej.

Wiemy, że ostrożność wobec wszystkiego, co nowe, sprzymierzona z obawą przed zadaniem trudnym — oddala wielu od naszej postawy. Ale wiemy także, że istnieje postawa inna, niż postawa abstrakcyjnych adoratorów kultury, zapał inny niż zapał w wietrzeniu zasadzki i obrażaniu się na historię, roztropność inna niż ta, która nakazuje brać wodę w usta. Tej innej postawie, innemu zapałowi i innej roztropności przypada zadanie wykorzystania szansy, której — powtórzmy to jeszcze raz mocno — ominąć katolikom nie wolno.

Zygmunt Lichniak

NOTATNIK POLITYCZNY

ONZ—PRZEDMIOTEM AGRESJI

Co najmniej od Pierwszej Wojny Światowej datuje się nurtująca ludzkość tęsknota do powstania trwałych i regularnych form współżycia między narodami. Obowiązujące przez długie wieki w stosunkach między suwerennymi państwami prawo dżungli — prawo siły, gwałtu, podstępu, zaboru i rabunku doprowadziło w ostatnim okresie do katastrof, w których zatracały się różnice między zwycięzcą a zwyciężonym. Pozostawał tylko podział na tracących i zarabiających na nowoczesnych wojnach. Zarabiały jednostki — traciły narody.

Nic więc dziwnego, że powstanie jeszcze w rozgwarze wojennym — Organizacji Narodów Zjednoczonych — wzbudziło w świecie nową falę nadziei bardziej harmonijnej i zgranej współpracy międzynarodowej w imię wspólnego dobra całej ludzkości — w imię pokoju.

Każda instytucja międzynarodowej współpracy oscyluje między dwoma niebezpieczeństwami — że stanie się bezsilną fikcją lub też, że podporządkuje się interesom jednego mocarstwa, jednego obozu, zwalczając wszelkie siły i tendencje przeciwstawne. Organizacja międzynarodowa bezsilna i fikcyjna — ułatwia zdecydowanemu na wszystko mocarstwu realizowanie agresywnej polityki — taką rolę wobec hitleryzmu spełniły pacyfistyczne frazesy Ligi Narodów. Organizacja międzynarodowa podporządkowana jednostronnej polityce — staje się po prostu narzędziem czyjegoś imperializmu.

W zamierzeniach amerykańskich polityków Organizacja Narodów Zjednoczonych ma stać się punktem zbornym rządów bezwzględnie podporządkowanych dyrektywom waszyngtońskiego Departamentu Stanu.

Atak ma zasadę jednomyślności wielkich mocarstw — przeprowadzony przez Stany Zjednoczone na bieżącej sesji Zgromadzenia Generalnego ONZ — to centralny manewr w walce o przekształcenie ONZ w posłuszne narzędzie polityki amerykańskiej.

Osławione „prawo veta" opiera się bowiem o niezwykle prostą i oczywistą zasadę — jednomyślne stanowisko wielkich mocarstw stwarza gwarancję opanowania każdego niebezpieczeństwa wojennego na świecie. Czy będzie to na Dalekim Wschodzie, w Palestynie czy w centrum Europy — 5 wielkich mocarstw posiada łącznie wszelkie środki likwidacji powstających konfliktów. Rozbieżność opinii wśród choćby dwóch tylko spośród tych państw — sprowadza wszelki arbitraż międzynarodowy do fikcji. Nikt bowiem, wbrew woli zainteresowanego mocarstwa, arbitrażu nie przeprowadzi.

Przegłosowywanie któregokolwiek mocarstwa głosami państw małych i politycznie niesamodzielnych — jest oczywistym bluffem. Głos Kuby, Ekwadoru w tej samej mierze co głos Danii czy Belgii — rzecz oczywista nie może dyktować polityki tak Stanów Zjednoczonych, jak Wielkiej Brytanii, jak i Związku Radzieckiego.

Dlatego też w swym założeniu — płaszczyzna ONZ — była płaszczyzną porozumiewania, uzgadniania stanowisk wielkich mocarstw.

Narzucenie jednostronnego dyktatu amerykańskiego ONZowi równałoby się więc rozbiciu tej organizacji, gdyż zmusiłoby do wystąpienia wszystkie państwa nie godzące się na hegemonię Stanów Zjednoczonych. Dwa najwyższe organizmy międzynarodowe zaś — to przekreślenie najistotniejszego sensu Karty Narodów Zjednoczonych.

Wszyscy ludzie odpowiedzialnie myślący życzą ONZ trwałości i pogłębiania swej roli, płaszczyzny najwyższego porozumienia i najwyższej mediacji. Rolę tę jednak ONZ spełniać będzie mogła tylko w tym wypadku, jeśli zasada jednomyślności będzie nie tylko formalnie obowiązująca ale i szanowana — a mocarstwa w Radzie Bezpieczeństwa zasiadające kierować się będą wolą stworzenia płaszczyzny współpracy z różnych systemów ekonomicznych i politycznych — a nie terenem ich pojedynku o władztwo nad światem.

Liczne wypowiedzi generalissimusa Stalina i czołowych mężów stanu Związku Radzieckiego stwierdzały wielokrotnie ich wiarę w zdolność pokojowego współżycia dwóch różnych systemów społeczno-politycznych. Tym samym wypowiedzi te stanowiły gwarancję pozytywnego stosunku Związku Radzieckiego do ONZ — tego organizmu łączącego pokojowe wysiłki reprezentatnów systemu socjalistycznego i kapitalistycznego.

Z ust amerykańskich polityków nie słyszeliśmy równie jednoznacznych oświadczeń. Próba agresji amerykańskiej na ONZ — jest też prostą konsekwencją stałego uchylania się od wszelkich form międzynarodowej współpracy tych dwóch systemów.

Jednak walka o utrzymanie pokojowej i pozytywnej roli ONZ — trwa nadal.

Artur HUTNIKIEWICZ

EPIK MIESZCZAŃSKIEJ WARSZAWY



Twórczość Włodzimierza Perzyńskiego na tle literatury polskiej ostatnich lat pięćdziesięciu jest zjawiskiem w pewnym sensie wyjątkowym, zasługującym na szczególną uwagę. Zdecydowanie jednolite, realistyczne oblicze tej twórczości, obracającej się w ściśle oznaczonym kręgu spraw i zagadnień, jest wyrazem wewnętrznej spójności licznych nowel, powieści, sztuk scenicznych pisarza, które tworzą razem swoistą „komedię ludzką", aczkolwiek brak jej rozmachu i głębi dzieła Balzakowskiego.

Perzyński jest epikiem mieszczaństwa. Jego dzieło jest zwierciadłem, w którym odbija się obraz życia przodującej w pierwszych 30 latach XX w. klasy społecznej. „Rzecz dzieje się współcześnie w Warszawie" — ta informacja autorska, poprzedzająca komedię „Uśmiech losu", odnosi się właściwie do wszystkich dzieł pisarza, bo terenem obserwacji i analizy autorskiej jest niemal wyłącznie Warszawa, olbrzymie zbiegowisko ludzkie, w którym — jak w potwornym tyglu, jakimś laboratorium doświadczalnym — głębokie przemiany i przesunięcia socjalne, wszystkie charakterystyczne przejawy życia określonej formacji społecznej w dobie rewolucji i wstrząsów występują w formach typowych i niejako reprezentacyjnych.

Panorama obrazu jest rozległa i szeroka, sięga od nizin małomieszczańskiej i inteligenckiej wegetacji aż po tzw. szczyty burżuazyjnej kultury. Na dole szary, pozbawiony indywidualnego oblicza tłum mieszczański, przeważnie inteligencki, ta klasa najmniej społecznie i ideowo określona, zasilana ustawicznie odpadkami klas innych, w większości wyznająca jedną tylko ideologię: sytego i dostatniego życia. Jest to świat małych urzędników marzących o lepszych posadach i synekurkach, o awansie i wybiciu się za wszelką cenę, o odegraniu się za całożyciowe niepowodzenia przynajmniej raz w życiu, świat ukrywający pod zewnętrznymi pozorami dostojeństwa i godności całe swoje ubóstwo moralne i materialne, wszystkie pragnienia i żądze skazane na wypalenie się w bezowocnych porywach wobec braku jedynej gwarancji powodzenia: pieniędzy. U góry, na szczytach społecznej drabiny wielka burżuazja i finansjera, bankierzy i potentanci przemysłu, kasta, co dzięki skupieniu w swoich rękach wszystkich zasobów materialnych nadaje ton i kierunek życiu, tworzy „ideologię" epoki. A z drugiej strony zdeklarowane ziemiaństwo i arystokracja rodowa, usiłujące podeprzeć poważnie zachwiane podstawy swej egzystencji w konszachtach, związkach, flirtach z przedstawicielami kapitału. Interes jednych i snobizm drugich jest tu czynnikiem ułatwiającym zbliżenie. Przedmiotem wzajemnej wymiany są z jednej strony pieniądze, intratne posady „honorowe" w radach nadzorczych wielkich konsorcjów przemysłowych, z drugiej brzmienie nazwisk rodowych, które mimo demokratyczności czasów nie straciły jeszcze całkowicie swego waloru emocjonalnego. Ten świat „prywatnej inicjatywy" związany jest najściślej z inną, oficjalną i reprezentacyjną sferą tych, którzy mają zaszczyt współkierować nawą odrodzonego państwa. Przesuwa się w powieściach i sztukach Perzyńskiego cała galeria dyplomatów, pojmujących swe zadania nie jako służbę, lecz reprezentację, okazję do utrzymania się na poziomie po katastrofie fortun, sposobność do ponownej restytucji tego beztroskiego stylu życia, które tak brutalnie przerwała pierwsza wojna światowa. Ale sfery dyplomatyczne to tylko mały fragment życia warstwy oficjalnej. Uzupełniają obraz politycy czynni, działający w terenie, w sejmie i jego kuluarach. Ukazał Perzyński wycinek tego „światka" politycznego w zabawnej komedii-farsie pt. „Polityka". Obraz niewątpliwie groteskowy, przerysowany, a jednak odnaleźć w nim można znamiona typowe czasów „sejmokracji", czasów walk o posadki i portfele ministerialne, podstępnych intryg, zakulisowych mataczeń i szacherek, nieprawdopodobnych kombinacji i sojuszów politycznych.

Panorama epoki byłaby niepełna, gdyby nie uwzględniono peryferyj życia. Stanowią je zwichnięte egzystencje przymierających z głodu inteligentów bez posady, chwytających każdą okazję zarobku choćby niebardzo czystego, aferzyści spod ciemnej gwiazdy udający angielskich generałów, jak ów podejrzany Cyranek z banku polsko - albańskiego w powieści „Raz w życiu", pseudoartyści, kabotynki i kabotyni żerujący na ludzkiej naiwności i dobrej wierze („Złoty interes"), złota młodzież, trwoniąca resztki majątków w ramionach zdeprawowanych dziewcząt i kończąca żywot wystrzałem z pistoletu („Aszantka"), wreszcie typy zdecydowanie zbrodnicze i zdegenerowane, jak Kuba Dziewanowiczówna z „Klejnotów", smutne okazy deprawującego wpływu cywilizacji wielkiego, nowoczesnego miasta na charaktery słabe.

Dzięki tej rozległości spojrzenia dzieło Perzyńskiego urasta do rozmiarów wielkiego fresku, w którym historyk owych czasów znajdzie niewątpliwie wiele rzeczowego materiału dla odtworzenia oblicza epoki. Trzeba jednakowoż zaznaczyć, że mimo owej szerokości terenu obserwacji obraz świata przedstawionego nie jest tak wielokierunkowo naświetlony, jak — dajmy na to — w dziele Balzaka. Balzak pisał powieści, które były jednocześnie traktatami naukowymi, studiami socjologicznymi. Balzak fascynuje namiętną pasją docierania aż do samego dna zjawisk, tą pasją, która nakazywała mu świadomie rozbijać architektonikę dzieła owymi z punktu widzenia artystycznego niepożądanymi traktatami o drukarstwie i tajemnicach giełdy, o potędze pieniądza i dziennikarstwa w społeczeństwie nowoczesnym, traktatami, w których jest mimo pozornej prozaiczności tematu jakiś romantyczny rozmach i patos, porywający czytelnika, każący przymknąć oczy na niedomagania kompozycji. Tych socjologicznych, naukowych niemal ambicji Perzyński nie posiada. Obserwując życie i typy ludzkie w całej rozmaitości odmian zwraca uwagę prawie wyłącznie na aspekt moralny zjawisk. Perzyński nie odkrywa historycznych i socjologicznych praw rozwoju społeczeństwa, jak autor „Komedii ludzkiej", lecz stara się odsłonić wewnętrzne pobudki ludzkiego działania, moralną podszewkę ludzkich czynów. Dzieło Perzyńskiego mimo obiektywizmu formy i przedmiotowości tonu jest dziełem moralisty. Twórca „Aszantki" jest historiografem degrengolady moralnej mieszczaństwa i inteligencji polskiej, rozkładu rodziny, bolesnych wynaturzeń życia społecznego we wszelkich jego przejawach na skutek załamania się podstaw etycznych bytu zbiorowego.

W świecie utworów Perzyńskiego działają dwa zasadnicze motory napędowe ludzkich czynów: pieniądz i miłość. Pieniądz jest demonem czasów, najwyższym celem zażartej walki, która wre na dołach i na górze społecznej hierarchii, jest jedynym kryterium określającym definitywnie wartość człowieka. Pieniądz zapewnia stanowisko, szacunek i powodzenie, przekreśla granice kast i grup społecznych, rozgrzesza z błędów, kłamstwa i nadużyć. Toteż życie upodabnia się do wielkiej giełdy, staje się potworną licytacją i wyścigiem pożądliwości, w którym mężczyźni walczą nie przebierając w środkach, a kobiety po prostu się sprzedają.

Miłość to druga vis movens ludzkiego życia. Ale jest to miłość w jej formach wynaturzonych, zdegenerowanych, formach, które rozwinąć się mogły w zatrutej atmosferze wielkomiejskiej cywilizacji. A więc raczej nie miłość, lecz gra erotyczna, wyrafinowany flirt między kobietą i mężczyzną, w którym nie bezinteresowność, szczerość i głębia uczuć, lecz egoizm partnerów jest utajoną podstawą wzajemnych związków. Jest to zarazem miłość przeważnie nie usankcjonowana prawem. W tym świecie absolutnego liberalizmu erotycznego roi się od „trójkątów" i „czworokątów" małżeńskich, synowie rywalizują z ojcami, rola kochanka cudzej żony jest stanowiskiem niemal oficjalnym, powszechnie uznanym. Wszystko to osłonięte pozorami godności i nienagannych obyczajów, w istocie zaś od tego dyskretnie zamaskowanego bagienka nie daleka już droga do jawnej rozpusty, w której toną i giną dusze młode i wartościowe. Pojawi się czasem w utworach pisarza uczucie czyste i głębokie, ale po to chyba jedynie, by na mocy prawa kontrastu tym wyraźniej podkreślić rozkład powszechny.

W tej wyczulonej wrażliwości na objawy zła moralnego mieści się cały Perzyński. Ten obiektywny, beznamiętny obserwator - realista, zdający się urzeczywistniać formułę Flauberta o „niewzruszoności" pisarza, w rzeczywistości jest głębokim moralistą. Ale moralistą to w bardzo s w o i s t y m znaczeniu: nie natrętny rezoner, lecz doskonały pisarz, znający prawo i granice sztuki, kryjący potężny ładunek ocen i nakazów pod obiektywną, dyskretną formą swojej prozy. Umoralniający sens twórczości Perzyńskiego zawarty jest w sugestywnej prawdzie przedstawionego w jego dziełach świata.

•

Rozpoczynając twórczość w okresie Młodej Polski Perzyński potrafił niemal z miejsca zająć pozycję niezależną. Nieomylny instynkt twórczy wskazał mu od razu drogę właściwą, zgodną z dyspozycjami jego męskiego, zdecydowanego, nie podlegającego wpływom talentu. Kroczył po niej konsekwentnie przez całe życie. Syn dziennikarza warszawskiego Henryka, urodzony w Opocznie (w Radomskiem) w r. 1878, studia średnie odbywał w Warszawie i Petersburgu, wyższe na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Potem przyszły lata wojażów zagranicznych, studiów nad językiem i literaturą włoską we Florencji, dłuższy pobyt w Paryżu, kilkuletnia praca publicystyczna w redakcji krakowskiego „Głosu Narodu", wreszcie już aż do końca (1930) Warszawa. Debiutował jako liryk w r. 1898 kilkoma utworami drukowanymi w krakowskim „Życiu"; pierwszy, odrębny tomik „Poezyj" ukazał się w r. 1902. Ten zbiorek marzycielskich, nastrojowych, estetyzujących wyznań młodzieńczej duszy to właściwie jedyny trybut złożony obowiązującej modzie. Długi szereg utworów, które potem nastąpiły, nowel, komedyj („Lekkomyślna siostra" 1904, „Aszantka" 1907, „Szczęście Frania" 1909. Polityka" 1919, „Uśmiech losu" 1927, „Lekarz miłości" 1928), powieści („Sławny człowiek" 1907, „Michalik z P.P.S." 1910, „Wiosna" 1911, „Złoty interes" 1915, „Raz w życiu" 1925, „Nie było nas — był las" 1927, „Dwoje ludzi" 1928, „Klejnoty" 1930) ukazał czytającej publiczności Perzyńskiego realistę, bystrego obserwatora i analityka współczesności. Wrodzona zdolność chwytania na gorąco i jednocześnie umiejętność dostrzegania w indywidualnym tego, co typowe i powszechne, — to niewątpliwie decyduje w pierwszym rzędzie o rzeczowej, dokumentarnej wartości pism Perzyńskiego. Ale obraz epicki mieszczaństwa nie wypadłby tak przekonująco, gdyby nie artyzm, niepospolity kunszt pisarski autora „Klejnotów".

Włodzimierz Perzyński należy do tego niezbyt licznego grona współczesnych twórców polskich, którzy władają sztuką pisarską z pełną świadomością wszystkich jej tajemnic. Jest w pierwszym rzędzie utalentowanym portrecistą typów ludzkich. Ale rzecz znamienna, działając twórczo w dobie rozmiłowanej w wyrafinowanym, ale i nużącym w końcu psychologizmie typu Joyce'a i Prousta, Perzyński stroni od tych głośno reklamowanych metod twórczości. Jego zdyscyplinowana, na wskroś realistyczna sztuka potrafiła uchronić się od manierycznych przerostów, pozostać wierną podstawowemu prawu wszelkiej twórczości: zasadzie ograniczenia, selekcji, umiaru. Bez wątpienia oddziałał zbawczo w tym wypadku na pisarza teatr. Perzyński, zanim został powieściopisarzem, zdobył nielada zaprawę w sztuce dramatycznej. A dramat jest formą najbardziej rygorystyczną i wymagającą. W dramacie odpada komentarz autora, a pisarz skrępowany postulatami sceny poddać się musi prawu kondensacji i powściągliwości. Oszczędność środków wyrazu przy maksymalnym nasyceniu ich treścią — oto conditio sine qua non powodzenia. Tę właściwą teatrowi metodę tworzenia przetransponował Perzyński na teren prozy epickiej. Słowo, gest, akcja to zasadnicze u niego sposoby ewokowania postaci. Odautorskich „charakterystyk", analiz psychologicznych

(dokończenie na str. 5)

Kapitan Antoine de Saint-Exupéry zginął w locie patrolowym nad Francją 31 lipca 1944, w wieku lat czterdziestu czterech. Towarzysze broni opłakiwali w nim niezrównanego pilota i nieocenionego przyjaciela, świat literacki doskonałego pisarza, a cała Francja — jednego ze swych najbardziej wartościowych obywateli. Pionier lotnictwa francuskiego, przyjaciel Mermoza i Guillaumet'a, jeden z twórców linii lotniczych nad Saharą i nad Andami, był też Saint-Exupéry wynalazcą, poetą, moralistą, a nade wszystko niesłychanie dobrym człowiekiem. Na tych, którzy go znali, pozostawił niezatarte wrażenie światła, spokoju i radości życia połączonej z duchową głębią; nieinaczej też oddziaływa dziś jego spuścizna literacka na młode pokolenie francuskie.

Saint-Exupéry jest jednym z najpoczytniejszych autorów francuskich; prostota i przystępność jego dzieł, owoc wielokrotnych poprawek i przeróbek, nie umniejsza w niczym ich poezji i sensu moralnego. Przeciwnie, do nich zastosować można zdanie, według którego prostota jest wyrazem najwyższej doskonałości.

„List do zakładnika" został napisany w Ameryce w r. 1941. Autor zwraca się w nim do pozostawionego we Francji przyjaciela, Leona Werth. Jest to chyba najpiękniejszy w swym rodzaju wyraz czci dla tych, co cierpią, ze strony walczących na wolności i wszelki „rozbiór literacki" zmniejszyłby tylko jego siłę. W tłumaczeniu trudno niestety oddać cały urok i soczystość stylu autora; świadomy tego niedomagania tłumacz ma jednak nadzieję, że i polski czytelnik odczuje piękno tego utworu.

O.-M.

Antoine de SAINT-EXUPERY

LIST DO ZA

I

Kiedy w roku 1940 przejeżdżałem przez Portugalię udając się do Stanów Zjednoczonych, Lizbona wywarła na mnie wrażenie jakiegoś smutnego raju.

Miasta w moim kraju nabierały w nocy koloru popiołu. Odzwyczaiłem się był w nich od wszelkiego blasku i czułem się źle w tej jaśniejącej stolicy. Nad Lizboną czuć było ciężar nocy europejskiej, w której krążyły grupy bombowców dostrzegając z daleka skarb.

W melancholijnym nastroju błądziłem co wieczór wśród wspaniałych osiągnięć urządzonej z najwyższym smakiem wystawy, gdzie wszystko stało o krok od doskonałości, łącznie z dyskretną, dobraną z wielkim taktem muzyką, która nie narzucała się, ale sączyła się cicho, podobna do szmeru spadającej wody.

I wydawało mi się, że Lizbona wraz ze swym uśmiechem smutniejsza jest od naszych wygasłych miast.

Znałem — i ty może znałeś — te nieco dziwaczne rodziny, które pozostawiały na stole nakrycie zmarłego. Zaprzeczały one smutnej rzeczywistości. Ale nie wydawało mi się, aby to wyzwanie było pocieszające. Zmarłych należy traktować jako zmarłych. Znajdują oni wtedy w roli zmarłych inną formę obecności. Ale te rodziny odwlekły ich powrót. Spychały ich w wieczną nieobecność, jak współbiesiadników spóźnionych o wieczność. W mieniały żałobę na bezsensowne oczekiwanie. I zdawało się, że domy ich przytłacza coś nieodwołalnego i głębszego, niż żal. Mój Boże! Ja tam pogodziłem się z żałobą po niedawnej stracie przyjaciela, pilota Guillaumet, którego zestrzelono z samolotem pocztowym. Guillaumet już się nie zmieni. Nigdy go już przy mnie nie będzie, ale też nigdy nie będzie nieobecny. Jak niepotrzebne sidło zdjąłem ze stołu jego nakrycie i pozwoliłem mu być naprawdę zmarłym przyjacielem.

Ale Portugalia próbowała wierzyć w szczęście, pozostawiając na stole jego nakrycie wraz z lampionami i muzyką. Lizbona bawiła się w szczęście, pragnąc aby Bóg w nie uwierzył.

Swą smutną atmosferę zawdzięczała Lizbona także obecności pewnych uchodźców. Nie chodzi mi o wygnańców poszukujących schronienia. Ani o imigrantów szukających ziemi, którą by ich praca mogła zapłodnić. Chodzi mi o tych, którzy uciekali od ojczystej nędzy, aby ocalić pieniądze.

Nie znalazłszy kwatery w mieście, mieszkałem w Estoril koło kasyna. Byłem jeszcze pod wrażeniem morderczej wojny: mój dywizjon lotniczy, który w ciągu dziewięciu miesięcy bez przerwy latał nad Niemcami, stracił podczas jedynej niemieckiej ofensywy trzy czwarte swoich załóg. Po powrocie do domu zaznałem szarzyzny niewolnictwa i groźby głodu. Przeszedłem przez czarną noc naszych miast. I oto teraz, o dwa kroki od mego mieszkania, widma zapełniały co wieczór kasyno.

Z bezszelestnie sunących Cadillac'ów, co udawały, że dokądś jadą, wysiadali ludzie na drobny żwir przed drzwiami wejściowymi. Byli w strojach wieczorowych, jak niegdyś. Nosili sztywne gorsy i perły. Zapraszali się na obiady marionetek, podczas których nie mieli sobie nic do powiedzenia.

Potem grali w ruletkę albo w bakarata, zależnie od zamożności. Czasem chodziłem się im przyglądać. Nie patrzyłem na nich ze zgorszeniem, ani z ironią, tylko z jakąś niejasną trwogą. Tak jakbym stał w ogrodzie zoologicznym przed potomkami wygasłego gatunku. Otaczali stoły. Tłoczyli się wokół poważnego krupiera i starali się doznawać nadziei, rozpaczy, strachu, zawiści, radości. Udawali żywych. Grali na majątki, które może w tej samej chwili nie miały już żadnej wartości. Posługiwali się może już unieważnionymi pieniędzmi. Pokrycie papierów wartościowych, leżących w ich kasach ogniotrwałych, stanowiły skonfiskowane już pewnie, albo zniszczone grożącymi im co dzień pociskami powietrznymi fabryki. Podpisywali weksle płatne na Syriuszu. Jakby w ciągu ostatnich miesięcy nic nie zawaliło się na ich ziemi, nawiązywali do przeszłości i usiłowali wierzyć w słu-



szność podniecenia, w pokrycie czeków, w wiecznotrwałość umów. Było to nierealne. Podobne do baletu lalek. I smutne.

Z pewnością nie odczuwali niczego. Opuszczałem ich. Szedłem odetchnąć nad morze. I wydawało mi sę, że to morze z Estoril, morze miejscowości kąpielowej, morze oswojone, grało tu także swą rolę. Wciskało ono w zatokę jedyną giętką falę, osrebrzoną księżycem i podobną do niemodnej sukni z trenem.

Tych samych uchodźców spotkałem znowu na okręcie. Okręt ten także budził we mnie dziwną trwogę. Przewoził on z jednego kontynentu na drugi rośliny bez korzeni. Ja mówiłem sobie: „Chcę być pasażerem, nie emigrantem. Nauczyłem się w moim kraju wielu rzeczy, które na nic mi się nie przydadzą". Ale tamci emigranci wyciągali z kieszeni resztki tożsamości w postaci notesów z adresami. Udawali, że są jeszcze kimś. Chwytali się kurczowo więzów z przeszłością. „Wie pan, ja jestem ten i ten — mówili — z tego a tego miasta... jestem przyjacielem pana X... zna pan pana X?"

I opowiadali historię jakiegoś kolegi, albo odpowiedzialności, albo popełnionej winy, albo jakąkolwiek inną historię, łączącą ich z czymkolwiek. Ale na nic niezdatna była im ta przeszłość, bo przecież opuszczali ojczyznę. Wspomnienia żyły w nich jeszcze gorące i świeże, jak po straconej miłości. Pakuje się listy miłosne w papier. Dołącza się do paczki parę pamiątek. Wiąże się wszystko bardzo starannie. I relikwia ma w sobie zrazu pewien melancholijny urok. Aż pewnego dnia spotka się blondynkę o niebieskich oczach i relikwia zginie. Bo kolega, odpowiedzialność, miasto rodzinne, wspomnienia z domu bledną, jeżeli na nic nie są zdatne.

Emigranci czuli to dobrze. Łudzili się nadzieją powrotu. Jakże łatwa do zniesienia jest nieobecność syna marnotrawnego! Nie jest to rzeczywista nieobecność, bo poza nim pozostaje dom rodzinny. Między oddaleniem o ścianę, czy o pół planety nie ma istotnej różnicy. Można głębiej obcować z przyjacielem na odległość, niż z bliska. Obcuje się z nim przez modlitwę. Nigdy tak mocno nie kochałem domu rodzinnego, jak podczas pobytu na Saharze. Marynarze bretońscy z XVI-go wieku, co opływali przylądek Horn i starzeli się pod przeciwnymi wiatrami, byli jak nikt nigdy blisko swych narzeczonych. Powrót rozpoczynał się dla nich w chwili pożegnania. Gotowali się do niego, rozwijając żagle spracowanymi rękami. Najkrótsza droga z bretońskiego portu do domu narzeczonej wiodła przez przylądek Horn. Ale uchodźcy ze statku podobni byli do bretońskiego marynarza, któremu uprowadzono narzeczoną. Nie zapalała już ona dla nich swej skromnej lampy w oknie. Nie byli synami marnotrawnymi. Nie posiadali domu, czekającego na ich powrót. Jechali w prawdziwą podróż, opuszczając siebie samych.

Jak się odnaleźć? Jak odtworzyć w sobie to ciężkie pasmo wspomnień? Okręt-widmo podobny był do otchłani, pełnej nienarodzonych dusz. Realni, tak realni, że miało się ochotę dotknąć ich palcem, byli tylko ci, co stanowili część statku i uszlachetnieni przydzieloną im funkcją roznosicieli potrawy, szorowali klamki, czyścili buty, służąc tak ludziom martwym z niejasnym uczuciem pogardy. Nie nędza była przyczyną lekceważenia emigrantów przez personel. Nie pieniędzy im brakło, ale ciężaru gatunkowego. Prysły więzy między nimi a ich domami, przyjaciółmi, stanowiskami. Grali tylko swe bezsensowne role. Nikt ich nie potrzebował, nikt nie miał zamiaru ich o nic prosić. Wspaniałą rzeczą jest depesza, co nas wyrywa ze snu i pcha ku dworcowi: „Przybywaj! Jesteś mi potrzebny!" Szybko znajdujemy przyjaciół, którzy nam służą swą pomocą. Powoli zasługujemy na tych, którzy naszej pomocy żądają. Tych emigrantów z pewnością nikt nie miał w nienawiści, nikt im nie zazdrościł, nikt im się nie naprzykrzał. Ale nikt nie żywił względem nich tej jedynie cennej miłości. Mówiłem sobie: po przyjeździe będą ich zapraszać na coctaile powitalne i na obiady pocieszenia. Ale nikt nie zakołacze do ich drzwi żądając przyjęcia: „Otwórz! To ja!" Długo trzeba wychowywać dziecko, zanim zacznie ono wymagać. Długo trzeba obcować z przyjacielem, zanim ten zażąda spłacenia długu przyjaźni. Aby pokochać stary, walący się zamek, pokolenia całe muszą się rujnować na odnawianie go.

II

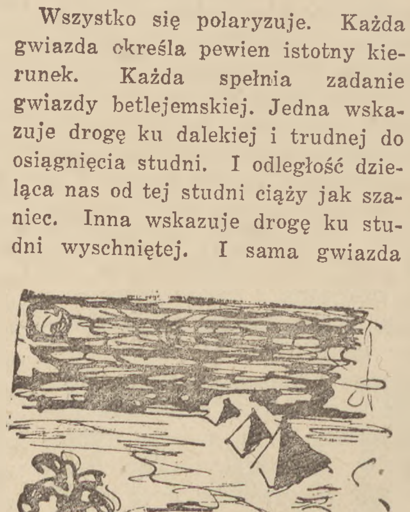
Myślałem więc... Koniecznie musi gdzieś pozostać to, czym się żyło. Muszą pozostać zwyczaje. I święta rodzinne. I dom pełen wspomnień. Trzeba żyć powrotem..." I czułem złowieszczą dla mego istnienia kruchość kierujących mną biegunów. Groziło mi poznanie prawdziwej pustyni i zacząłem pojmować pewną tajemnicę, która mnie od dawna intrygowała.

Spędziłem trzy lata na Saharze. Jak wielu innych przede mną, rozmyślałem często nad jej czarem. Ktokolwiek zaznał pełnego pozornej samotności i ubóstwa bytowania na Saharze, ten wspomina przecież z żalem te lata, jako najpiękniejsze w swoim życiu. Słowa „nostalgia piasku, nostalgia samotności, nostalgia przestrzeni" są zwykłymi formułkami literackimi i niczego nie wyjaśniają. Aż tu, na pokładzie statku, co roił się od ciasno stłoczonych pasażerów, wydało mi się po raz pierwszy, że rozumiem pustynię.

Sahara przedstawia wprawdzie ciągnący się w nieskończoność krajobraz jednostajnych piasków, a raczej żwirowatej płaszczyzny, bo wydmy są tu stosunkowo rzadkie. Człowiek tkwi wciąż w warunkach idealnych dla rozwoju tęsknoty. Jednakże niewidzialne bóstwa budują mu sieć kierunków, pochyłości i znaków, podobną do ukrytej, a żywej muskulatury. Jednostajność znika. Wszystko nabiera znaczenia. Nawet jedna cisza różni się od drugiej.

Jest cisza pokoju po pojednaniu plemion, kiedy wieczór przynosi chłód, a pustynia przypomina przystań, w której można odpocząć ze zwiniętymi żaglami. Jest cisza południa, kiedy żar słoneczny wstrzymuje bieg myśli i pracę mięśni. Jest zwodna cisza, kiedy wiatr północny opadł i pojawienie się owadów, przyniesionych jak pyłek kwiatowy z oaz wnętrza, zapowiada zbliżającą się od wschodu nawałnicę piasku. Jest cisza spisku, kiedy przychodzą wieści o burzeniu się odległego plemienia. Jest cisza tajemnicy, kiedy Arabowie zbierają się potajemnie na niezrozumiałe narady. Jest cisza pełna napięcia, kiedy goniec się spóźnia. Jest cisza złowroga, kiedy trzeba wstrzymywać oddech nasłuchując. I cisza tęskna, kiedy myśl biegnie ku ukochanym.

Wszystko się polaryzuje. Każda gwiazda określa pewien istotny kierunek. Każda spełnia zadanie gwiazdy betlejemskiej. Jedna wskazuje drogę ku dalekiej i trudnej do osiągnięcia studni. I odległość dzieląca nas od tej studni ciąży jak szaniec. Inna wskazuje drogę ku studni wyschniętej. I sama gwiazda



zdaje się sucha. A odległość dzieląca nas od wyschniętej studni nie posiada pochyłości. Jeszcze inna służy za przewodnika ku nieznanej, sławionej pieśniami Arabów oazie, do której zbuntowane plemiona zagradzają dostęp. I piaski, dzielące nas od tej oazy, zamieniają się w trawnik z baśni. Jeszcze inna wskazuje drogę ku jakiemuś białemu miastu Południa, soczystemu niby dojrzały owoc. Jeszcze inna, drogę ku morzu.

Wreszcie prawie nierealne bieguny magnetyzują z daleka pustynię: dom lat dziecinnych, który żyje we wspomnieniach. Albo przyjaciel, o którym się wie jedynie, że istnieje.

Tak więc czuć można naprężające i ożywcze działanie tych wszystkich sił, co przyciągają lub odpychają, kuszą lub stawiają opór. I człowiek zajmuje określoną i umocnioną pozycję pośrodku czterech stron świata.

A fakt, że pustynia nie kryje w sobie żadnych namacalnych bogactw, że nie istnieje tu nic godnego widzenia i słyszenia, a życie wewnętrzne pomimo tego nie usypia, lecz się wzbogaca, dowodzi, że człowiekiem kierują przede wszystkim niewidzialne podniety. Człowiekiem rządzi Duch. Tylem wart w pustyni, ile są warte moje bóstwa.

Jeśli więc na pokładzie tego smutnego statku czułem w sobie bogactwo płodnych jeszcze dążeń, jeżeli zamieszkiwałem jeszcze pełną życia planetę, to zawdzięczałem to kilku zagubionym poza mną w nocy Francji przyjaciołom, którzy stawali mi się niezbędni.

Francja oczywiście nie była dla mnie ani abstrakcyjnym bóstwem, ani historycznym pojęciem, ale żywym ciałem, od którego byłem zależny, siecią kierujących mną więzi, zbiorowiskiem biegunów, ku którym zbiegały się skłonności mego serca. Zależało mi na tym, aby ci, według których miałem się orientować, byli w moim mniemaniu mocniejsi i trwalsi, niż ja sam. Abym mógł rozpoznać drogę powrotną. Abym mógł istnieć.

Cały mój kraj spoczywał w nich i przez nich żył we mnie. Tak dla żeglarza cały kontynent streszcza się w zwykłym świetle kilku latarń morskich. Latarnia morska nie jest miarą oddalenia. Jej światło jest po prostu obecne w oczach. I wszystkie cuda kontynentu spoczywają w świetlanym punkcie.

A dziś, kiedy na skutek całkowitej okupacji Francja wraz ze swym ładunkiem przeszła w stan głuchego milczenia, podobna do statku płynącego ze zgaszonymi światłami, który wśród niebezpieczeństw morza nie daje znaku życia, los mych ukochanych gnębi mnie bardziej, niż jakaś ciężka choroba. Okazuje się, że ich kruchość zagraża mojemu istnieniu.

Ten, którego wspomnienie dręczy mnie dzisiejszej nocy, ma lat pięćdziesiąt. Jest chory. I jest Żydem. Jakże przeżyje hitlerowski terror? Jeżeli jeszcze nie zginął, to znaczy, że w tajnej kryjówce poza pięknym szańcem milczenia chłopów z jego wioski nie odnalazł go najeźdźca. Tylko tak mogę wierzyć, że jeszcze żyje. Tylko w tym wypadku wolno mi przechadzać się w dali pod nie znającą granic władzą jego przyjaźni i czuć się nie emigrantem, a pasażerem. Bo pustynia nie tam jest, gdzie się być wydaje. Bo Sahara żyje intensywniej, niż stolice, a najbardziej rojne miasto pustoszeje, kiedy istotne bieguny życia tracą siłę przyciągania.

III

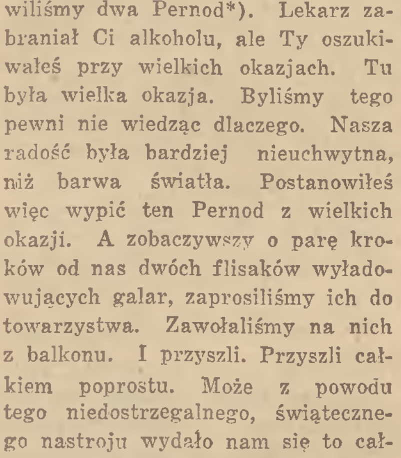
Jakże więc tworzą się w życiu linie napięcia, podtrzymujące nasze trwanie? Skąd bierze się siła ciążenia, która popycha mnie ku domowi przyjaciela? Jakież momenty zasadnicze nadały temu istnieniu rolę jed-

KŁADNIKA

nego z niezbędnych mi biegunów? Z jakich tajemnych wydarzeń powstaje przywiązanie do poszczególnych osób, a przez nie miłość do kraju?

Jak mało zgiełku czynią prawdziwe cuda! Jak prosta jest treść ważnych wypadków! O wydarzeniu, które tu chcę opisać, jest tak mało do powiedzenia, że muszę raz jeszcze przeżyć je w wyobraźni i zwracać się w opowieści do mego przyjaciela.

Było to pewnego dnia przed wojną, nad brzegiem Saony w pobliżu Tournus. Chcieliśmy coś przekąsić w restauracji, której balkon z desek wznosił się ponad rzeką. Siedliśmy przy prostym stole, powycinanym scyzorykiem przez klientów i zamówiliśmy dwa Pernod*). Lekarz zabraniał Ci alkoholu, ale Ty oszukiwałeś przy wielkich okazjach. Tu była wielka okazja. Byliśmy tego pewni nie wiedząc dlaczego. Nasza radość była bardziej nieuchwytna, niż barwa światła. Postanowiłeś więc wypić ten Pernod z wielkich okazji. A zobaczywszy o parę kroków od nas dwóch flisaków wyładowujących galar, zaprosiliśmy ich do towarzystwa. Zawołaliśmy na nich z balkonu. I przyszli. Przyszli całkiem poprostu. Może z powodu tego niedostrzegalnego, świątecznego nastroju wydało nam się to całkiem naturalne, że zapraszaliśmy



kompanow. Byliśmy pewni, że odpowiedzą na zawołanie. Wypiliśmy więc za ich zdrowie!

Dobrze nam było w słońcu. Oblewało ono rozgrzanym miodem topole na przeciwległym brzegu i całą nizinę aż po krańce widnokręgu. Byliśmy coraz bardziej rozochoceni, ciągle jeszcze nie wiedząc dlaczego. Odpoczywaliśmy w świetle słonecznym, w szmerze rzeki, przy dobrym posiłku, w towarzystwie flisaków, co odpowiedzieli na zawołanie i kelnerki, co usługiwała nam z serdeczną uprzejmością, jakby przewodniczyła jakiemuś wiecznemu świętu. Byliśmy zupełnie spokojni, zadomowieni z dala od wszelkiego nieładu w łonie ustabilizowanej cywilizacji. Doznawaliśmy uczucia pełni, które czyni zadość wszelkim życzeniom i nie pozostawia miejsca na zwierzenia. Czuliśmy w sobie czystość, prostotę, jasność i wyrozumienie. Nie potrafilibyśmy określić prawdy, która ukazywała nam się w swej oczywistości. Ale panowało w nas niewzruszalne uczucie pewności. Pewności graniczącej z dumą.

To wszechświat okazywał swą dobrą wolę przez nasze pośrednictwo. Zgęszczanie się mgławic, twardnięcie planet, pojawienie się pierwszych ameb, gigantyczny wysiłek, który doprowadził amebę do ludzkiej postaci, wszystko to zbiegło się szczęśliwie, aby stworzyć w nas ten rodzaj rozkoszy! Rezultat był nienajgorszy.

Tak więc delektowaliśmy się tym milczącym porozumieniem i tymi niemal religijnymi rytami. Kołysani u..czystym krzątaniem się kelnerki, trącaliśmy się kieliszkiem z flisakami z uczuciem przynależności do jednego i tego samego, choć bliżej nieokreślonego Kościoła. Jeden z flisaków był Holendrem, drugi — Niemcem. Ten ostatni uciekł był niegdyś od nazizmu, który go prześladował jako komunistę, katolika czy Żyda. (Nie pamiętam już etykietki, w imię której ten człowiek był na wygnaniu.) Ale w tym momencie był on znacznie więcej wart, niż etykietka. Liczyła się tu treść. Miąższ ludzki. Był on poprostu przyjacielem. I zgadzaliśmy się jak przyjaciele. Tyś się zgadzał. Ja się zgadzałem. Zgadzali się flisacy i kelnerka. Co było przedmiotem naszego porozumienia? Pernod? Sens życia? Piękno pogodnego dnia? Nie potrafilibyśmy i tego określić. Ale to porozumienie było tak jednomyślne, ustalone na tak mocnej i głębokiej podstawie, miało za przedmiot biblię tak oczywistą w swej treści, choć niewyrażalną słowami, że byliśmy gotowi ufortyfikować naszą pozycję, wytrzymać w niej oblężenie i zginąć pod ogniem karabinów maszynowych w obronie tej właśnie wartości.

Jakiej wartości?... Jakże trudno ją wyrazić! Narażam się na uchwycenie tylko jej odblasku, nie istoty. Prawda wymknie się nieudolnym słowom. Będzie to niejasne, jeżeli powiem, że byliśmy gotowi walczyć dla uratowania pewnej jakości uśmiechu flisaków, twojego i mojego uśmiechu i uśmiechu kelnerki, pewnego cudu słońca, które od tylu milionów lat zadawało sobie tyle trudu, aby stworzyć pewną jakość dość dobrze udanego uśmiechu.

Istota rzeczy jest najczęściej nieuchwytna. Tu mieściła się ona chyba w uśmiechu. Uśmiech jest często istotą rzeczy. Uśmiechem się płaci. Uśmiechem się wynagradza. Uśmiechem się ożywia. I można umrzeć dla pewnej w uśmiechu ukrytej wartości. Ta wartość wyzwalała nas tak zupełnie z trwogi naszych czasów i darzyła pewnością, nadzieją, pokojem...

IV

Czyż ten rodzaj radości nie jest najcen''jszym owocem naszej cywilizacji? Dobrobyt i komfort nie zadośćuczynią nigdy wszystkim naszym pragnieniom. Wzrośliśmy w kulcie poszanowania człowieczeństwa i wielką wart'' mają dla nas zwykłe spotkania, które przemieniają się czasem w cudowne święta...

Poszanowanie człowieczeństwa! Poszanowanie człowieczeństwa!.. Oto kamień probierczy' Nazista, szanujący jedynie sobie podobnych, szanuje tylko siebie samego. Odrzuca on twórcze sprzeczności, rujnuje wszelką nadzieję postępu wzwyż i na tysiąc lat zamienia człowieka w robota termitiery. Porządek dla porządku pozbawia człowieka jego najistotniejszej mocy, zdolności przemieniania świata i siebie samego. Życie tworzy ład, ale ład nie tworzy życia.

Nam natomiast wydaje się, że jutrzejsza prawda czerpie soki z wczorajszego błędu, a pokonywane sprzeczności użyźniają teren naszego wzrostu. Uznajemy za bliźnich nawet tych, co się od nas różnią. Jakże dziwne pokrewieństwo! Opiera się ono na przyszłości, nie na przeszłości. Na wspólnocie celu, nie pochodzenia. Jesteśmy jedni dla drugich pielgrzymami, którzy różnymi drogami wędrują ku temu samemu punktowi zbornemu.

Je'i podróżnik przebywający łańcuch górski w kierunku pewnej gwiazdy zatapia się zbytnio w problemach wspinaczki, to naraża się on na stracenie z oczu gwiazdy-drogowskazu. Jeśli działa tylko po to, aby działać, to nie zajdzie nigdzie. Wynajmująca krzesła w katedrze**) może łatwo zapomnieć, że służy Bogu, jeżeli gorliwie zajmuje się wynajmem krzeseł. Tak też zasklepiając się w jakiejś namiętności politycznej łatwo można zapomnieć, że polityka ma sens tylko pod warunkiem podporządkowania się pewnym wartościom duchowym. W chwilach cudów zaznaliśmy wartości stosunków między ludźmi: tu mieści się nasza prawda.

Cywilizacja powstaje najpierw w swej treści. Najpierw stanowi ona w człowieku ślepe pargnienie pewnego ciepła. Potem dopiero poprzez błędy i omyłki znajduje człowiek drogę prowadzącą do ognia.

V

Pewnie dlatego, przyjacielu, tak bardzo potrzeba mi twej przyjaźni. Pragnę towarzysza, który ponad sprzecznościami rozsądku potrafi uszanować we mnie pielgrzyma, dążącego do owego ognia. Pragnę czasem naprzód doświadczyć obiecanego ciepła i odpocząć nieco gdzieś poza sobą samym w naszym przyszłym spotkaniu.



Tak mam dość polemik, wyłączności, fanatyzmów! Do ciebie mogę przyjść nie nakładając uniformu, nie poddając się recytacji żadnego Koranu, nie rezygnując z niczego, co należy do mej duchowej ojczyzny. Przed tobą nie potrzebuję się uniewinniać, bronić, udowadniać, u ciebie odnajduję pokój, jak w Tournus. Ponad moimi niezdarnymi słowami, ponad złudnymi może rozumowaniami bierzesz we mnie pod uwagę po prostu człowieka. Szanujesz we mnie przedstawiciela szczególnych wierzeń, zwyczajów, ukochań. Jeżeli różnię się od ciebie, to cię nie krzywdzę, lecz wzbogacam. Zadajesz mi pytania, jak podróżnikowi.

Jak każdy człowiek, tak i ja odczuwam potrzebę uznania mnie przez innych i w tobie czując się czystym, ku tobie dążę. Trzeba mi iść tam, gdzie jestem czysty. Nie przez moje słowa i uczynki poznałeś, kim jestem. Ale żeś pogodził się z moim jestestwem, więc w potrzebie możesz być pobłażliwym dla moich słów i uczynków. Jestem ci wdzięczny za to, że przyjąłeś mnie takim, jakim jestem. Cóż mi przyjdzie z przyjaciela, który mnie sądzi? Jeżeli zaproszony do mnie na przyjęcie przyjaciel kuleje, to proszę go, by usiadł, i nie namawiam go do tańca.

Przyjacielu, jesteś mi potrzebny jak szczyt, na którym można odetchnąć! Chciałbym raz jeszcze usiąść koło ciebie nad brzegiem Saony przy zbitym z nierównych desek stole oberży, zaprosić do niego dwóch flisaków i przepić do nich ze spokojnym, jak dzień jasnym uśmiechem.

tłum. O. M.

*) Pernod, trunek popularny we Francji.

**) W wielkich kościołach francuskich miejsca siedzące są płatne.

EPIK MIESZCZAŃSKIEJ WARSZAWY

(dokończenie ze str. 3-ej)

u Perzyńskiego nie ma, panuje absolutnie metoda obiektywna. Przez ukazanie czynów i aktów woli, przez włączenie postaci w splot wzajemnych stosunków i relacji, poprzez dialog zawsze naturalny, doskonale zindywidualizowany kształtuje pisarz w wyobraźni czytelnika pulsującą życiem zjawę ludzkiego świata. Oczywiście w kilku utworach scenicznych o zacięciu farsowym, tu i ówdzie w powieściach zdarzają się postaci przerysowane, groteskowe, ale dzieje się to zazwyczaj za zgoda autora, taka jest świadoma intencja pisarza. W zasadzie jednak panuje konsekwentny realizm. Perzyński nigdy nie idealizuje postaci, nie tworzy ani doskonałych „bohaterów", ani typów spod ciemnej gwiazdy. Ukazuje ludzi w całej prawdzie ich rzeczywistych, prawdopodobnych charakterów. Toteż diagnoza nie wypada pocieszająco: góruje egoizm, chciwość, próżność, obłuda, płytkość i poziomość uczuć, wulgarność i ordynarność w stosunkach wzajemnych, niekiedy dobroć się pojawi, ale połączona niestety z naiwnością i głupotą. Zdarzają się oczywiście charaktery prawe, czyste i szlachetne, ale te giną w zalewie pospolitości i miernoty.

O ile sztuka postaciowania nie budzi poważniejszych zastrzeżeń, o tyle budzi je niekiedy kompozycja utworów Perzyńskiego. Autor „Aszantki" okazuje je co prawda i w tej dziedzinie niepospolite opanowanie sztuki pisarskiej: potrafi umiejętnie scalać rozliczne wątki w organiczną jedność, jego sztuki sceniczne odznaczają się doskonałą koncentracją i wewnętrznym skupieniem. W utworach powieściowych zachowane są niemal zawsze proporcje właściwe, bo pisarz unika dłużyzn, dygresji i epizodów. Ukształtowaniu dynamicznemu dzieł Perzyńskiego niczego właściwie nie można zarzucić, potrafi on bowiem od pierwszego momentu wzbudzić w czytelniku oczekiwania i nadzieje, podsycać je umiejętnie w toku akcji, przesuwać — w sztukach scenicznych — punkt szczytowy ku samemu końcowi i dawać bardzo często rozwiązania w formie zaskakującej pointy. Jego powieści należą do typu utworów, które czyta się jednym tchem, bez znużenia. Jedyną formą kompozycyjną, która może nastręczać niejakie zastrzeżenia, jest motywacja. Perzyński — komediopisarz wpada czasami w epice powieściowej w ton farsowy zapominając o tym, że w powieści rażą uproszczenia i dowolności, dopuszczalne w lekkiej komedii. Zbyt łatwe są w niektórych wypadkach przejścia z sytuacji w sytuację, o losach „bohaterów", decyduje przypadek, ludzie spotykają się zupełnie nie oczekiwanie w momentach dla autora dogodnych, bogate kuzynki umierają w stosownej chwili, aby zapisać mienie ubogim, a bardzo potrzebującym kuzynom, w ogóle nazbyt jest wiele u Perzyńskiego tych niespodzianych „uśmiechów losu". Ta licentia poetica powieściopisarza - realisty, pozwalającego sobie na komediowe „chwyty", nie liczącego się z postulatem prawdopodobieństwa, obniża nieco w niektórych utworach skalę realizmu. Są to jednakże wypadki raczej sporadyczne, na ogół stosuje autor motywację przedmiotową, realistyczna: wydarzenia i fakty wynikają konsekwetnie z psychologicznych przesłanek natury ludzkiej lub z konkretnego układu sytuacji.

Gdy mówi się o Perzyńskim, nie sposób pominąć milczeniem zagadnień stylu. Autor „Lekkomyślnej siostry", debiutujący na łamach organu polskiej „..oderny", działający w okresie triumfów Młodej Polski, a potem dyktatury urzekającej prozy Żeromskiego, zdołał wypracować swoje własne formy ekspresji literackiej, styl i język oryginalny, odbiegający zasadniczo od barokowo - ekspresjonistycznej maniery naśladowców twórcy „Popiołów". Oryginalny jest Perzyński dzięki rzeczowości swego języka, dzięki świadomej rezygnacji ze zdobnictwa, z tanich i łatwych efektów stylistycznych. W utworach tego świetnego prozaika panuje absolutna adekwatność między przedmiotem, a jego słownym wyrazem. Ponieważ Perzyński jest historiografem prozy życia, więc i styl jego ma w sobie coś z owej surowości i prostoty komunikatywnego języka dnia powszedniego. Rzecz jednak znamienna, nie odczuwamy tej prostoty wyrazu jako zubożenia. Wręcz przeciwnie, odnosimy wrażenie, że każde słowo jest tu na miejscu, niezastąpione, że ten tok zdania gładki, poprawny, ale daleki od finezji składniowych jest najwłaściwszy, jest doskonale dostosowany do tematyki utworów pisarza. Realizm wymaga rzeczowości stylu, a powieść nowoczesna, wytwór racjonalistycznej i empirycznej kultury, jest gatunkiem z natury swej na wskroś realistycznym. Toteż transpozycje retoryczno - lirycznych form stylistycznych na teren prozy epickiej, dość powszechną u pisarzy ze szkoły Żeromskiego, uważał Perzyński zawsze za oczywistą pomyłkę i nieporozumienie. Pozostał wierny swej konsekwentnej postawie realisty.

Jerzy Andrzej GÓRSKI

DROGA NA

ZMROKU wynurzyło się nagle migocące światło tramwaju. Niemal jednocześnie odwrócili się ku sobie i ciągle milcząc spojrzeli prosto w oczy.

Pierwszy odezwał się Paweł.

— Muszę już jechać — powiedział nieco zakłopotanym tonem.

— Tak, musisz jechać... już późno — obojętnie przytaknął Krzysztof.

— Właściwie to miałbym może jeszcze trochę czasu... — niepewnie podjął znów Paweł — ale..

Na wargach Krzysztofa zarysował się ironiczny uśmiech. Energicznie zaprzeczył.

— Nie, nie, wiem, o co ci chodzi. możesz spokojnie jechać. Nie ma powodu, byś się przejmował tą sprawą, skoro ja już przeszedłem nad tym do porządku.

I widząc, że tamten z trudem szuka słów wyjaśnienia, wyciągnął ku niemu rękę.

— Czołem.

— Czołem — cicho odpowiedział Paweł i nie rozluźniając uścisku dłoni postąpił krok naprzód. — Wybacz mi — mówił szybko — teraz widzę, że zrobiłem źle, brutalnie, że nie miałem racji.

— Jak to? — przez plecy Krzysztofa przeszedł dreszcz na dziei — nie miałeś racji?

— Nie miałem racji opowiadając ci o tym... Tylko że jeszcze przed godziną uważałem to za swój obowiązek. Zresztą może to lepiej. Tak czy owak dowiedziałbyś się. Proszę cię, nie miej do mnie żalu. Ja naprawdę, wierzaj mi, chciałem...

Ostry zgrzyt tramwajowych hamulców zagłuszył resztę słów.

— Dziękuję — szepnął Krzysztof raptownie wyszarpując dłoń z uścisku.

Przeszedł kilka kroków i obejrzał się za siebie. Przez okno ruszającego tramwaju dostrzegł masywną sylwetkę Pawła sięgającego właśnie po portfel. Widział ruch ręki wyciągającej banknot i później tę samą rękę pedantycznym ruchem umieszczającą bilet w osobnej przegródce. A jeszcze za chwilę, już na zakręcie widział, jak Paweł siada na ławce, troskliwie odgarnąwszy poły palta, i wydostaje z kieszeni gazetę. Zadowolony — pomyślał z nagłą wściekłością — odwalił dramatyczną scenę, takie typy lubią kino w życiu; nasycony silnymi wrażeniami, oczarowany odegraną rolą wraca do swoich spraw.. — Bydlę — syknął przez zęby. Dotychczasowy spokój rozwiał się bez śladu. Słyszał znów melodyjny, zrównoważony głos tamtego — gdy nachyliwszy się nad marmurowym blatem stolika starannie oparł łyżeczkę o spodeczek i zaczął mówić. Po co słuchał, po co w ogóle zdecydował się na tę rozmowę — wyrzucał sobie z pasją — trzeba było od razu zorientowawszy się, o co chodzi, przerwać mu w pół słowa, nie dopuścić do poruszenia tego tematu. Tylko że — uśmiechnął się z goryczą — to on sam chciał tego, to on. Krzysztof, wyciągał ludzi na te rozmowy, szukał, badał, obserwował. Nie, Pawła nie można winić w tym wypadku. Powiedział po prostu prawdę. A że ta prawda... Lecz o tym Krzysztof postanowił nie myśleć i dziwił się łatwości, z jaką mu to przychodziło. Gdzieś, bardzo daleko, niby zamglone, zatarte wspomnienia sprzed wielu lat kłębiły się myśli. a właściwie tylko ich nie dające się uchwycić strzępy, majaczyły niewyraźne, bez barwne obrazy; obojętny świat wyobrażeń obcego człowieka. W kręgu świadomości tkwił tylko ból — w tej chwili bez kształtu i treści — ból, który wypływał z tamtych odrzuconych myśli i obrazów i który mógłby uporządkować je i przywrócić wyrazistość konturów. Ale wówczas spotężniałby, stałby się nie do zniesienia i trzeba by było — Krzysztof zdawał sobie z tego dokładnie sprawę — powziąć decyzję, działać, a przede wszystkim dokonać tego, co się nazywa trzeźwą oceną sytuacji.

Przystanął koło drucianej siatki okalającej duży plac i bezmyślnie zapatrzył się przed siebie. Po drugiej stronie ogrodzenia panował gorączkowy ruch. Objuczeni pakunkami ludzie biegli w pośpiechu ku odjeżdżającym co chwila autobusom, ustawiali się w długie kolejki niknące szybko we wnętrzu wielkich błękitnych pudeł. Ponad placem niósł się zgiełk ich rozmów i nawoływań, przygłuszany od czasu do czasu tubalnym echem podawanych przez megafon zapowiedzi i terkotem zapuszczanych motorów. Po oświetlonej tarczy zegara przesuwały się powoli czarne wskazówki. Od chwili kiedy Paweł ujął go za ramię i wprowadził do kawiarni oświadczając beztroskim tonem: — Dobrze, że cię spotykam, chodź, pogadamy — minęły dopiero dwie godziny. Obliczył, ile zostało ich jeszcze do świtu, nocnych godzin odmierzanych monotonnym odgłosem kroków i rosnącą stertą niedopałków. W czterech ścianach pokoju wszystko stanie się od razu proste i zrozumiałe, nabierze właściwych wymiarów. A później przyjdzie znów dzień, pierwsze spojrzenie nowymi, przeobrażonymi oczyma na znanych od dawna ludzi, świadomość fałszu, podłości, zdrady. I trzeba będzie żyć tak samo jak dotychczas, bez żadnych zmian, tylko że w ciągu tej bezsennej, oczekującej nieuchronnie nocy coś pęknie, załamie się, zwali się na zawsze jeden z tych mostów, które na przekór życiu przerzucać chcemy nad otchłanią.

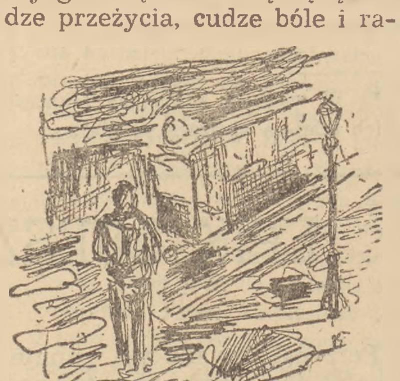
Zapragnął nagle znaleźć się po drugiej stronie siatki, stanąć między tymi śpieszącymi się ludźmi, rozmawiać tak jak oni o pracy, o polityce, książkach, kinie, myśleć o kolacji, trzymać w ręku walizkę czy paczkę i niecierpliwie czekać na autobus.

— Uwaga, uwaga — chrapliwie zapowiadał megafon — odchodzi autobus do Zagozdów. Powtarzam, odchodzi...

Zagozdy... Rozciągnięty na podłodze koc, a na nim miniaturowe bramki z miedzianego drutu. Suchy odgłos drewnianego młotka uderzającego w kulę. Dziecięcy alt Jasia: — Teraz ja — i zaraz po nim płaczliwy, skarżący się sopranik Krysi: — Tatusiu on szachruje. — Andrzej podniesie głowę znad rajsbretu, odłoży grafion i zawyrokuje swym ciepłym barytonem: — Jasiu, jeszcze raz od początku! — po czym znowu pochyli się nad rysunkiem: — Popatrz, Krzysztof. tutaj będzie basen, a tu od razu po schodkach do sali gimnastycznej. — Wejdzie pani Zosia jak zwykle w śnieżno białym fartuszku i obwieści: — Proszę panów na kolację — a zwracając się do niego doda tonem usprawiedliwienia: — Nic specjalnego nie ma, panie Krzysztofie, dostałam dziś mięsa...

Zagozdy. Poczuł gwałtowną radość. Najbliższa noc nie była groźna, a jutro, jutro może spojrzy na to wszystko inaczej. Pobiegł wzdłuż ogrodzenia koło kasy, potrącił kogoś, bąknął „przepraszam", wziął bilet i nie słuchając pouczeń jakiejś starej kobiety o prawidłach chodzenia uradowany pędził po kałużach za opuszczającym już plac autobusem.

Stojąc oparty o metalową ścianę wozu przypomniał sobie, że będąc ostatni raz w Zagozdach widział w bibliotece Andrzeja książkę, którą od dawna chciał przeczytać. Po kolacji — myślał z zadowoleniem — pójdzie na górę, zapali małą lampkę, rozmieści się wygodnie w fotelu, weźmie papierosa, otworzy książkę i od razu przekroczy granicę. Poza nią będą cudze przeżycia, cudze bóle i ra-



dości, cudze klęski i zwycięstwa, będzie całe piękno życia, nawet w ludzkim tragizmie, nawet w upadku. Dlaczego jednak — znienacka naszło go pytanie — tamto wszystko jest źródłem optymizmu, jest ucieczką, zapomnieniem, mimo że pozornie tylko stanowi fikcję. Nie, artystyczne wzruszenie nie tłumaczy niczego, w życiu jest tak samo. Łatwo jest dopatrzeć się piękna, ba, wzniosłości — w cudzym dramacie, łatwo w „duchu cichego bohaterstwa" rozwiązywać problemy nękające obcych ludzi — własnych zaś nie dopuszcza się do świadomości, toczy się z nimi zawzięty bój, broniąc za wszelką cenę wewnętrznego spokoju. Potworny, tym potworniejszy, że instyktowny, egoizm.

Poprzez łoskot motoru usiłował wyróżnić poszczególne zdania toczonych rozmów, wgłębić się z bezczelną ciekawością w sprawy obchodzące w tej chwili każdego z tych nieznanych mu pasażerów i przestać myśleć. Daremnie — ponad monotonnym szmerem niewyraźnych słów wyrastały już inne, jego własne. układały się w zdania zamazane jeszcze i mgliste, lecz z każdą sekundą bardziej czytelne. Przesunął się do małego okienka umieszczonego w tylnej ścianie wozu. Uliczne latarnie kołysały się lekko, rzucając falujące kręgi światła na lśniący granat asfaltu. Na rogu ulicy zobaczył przepełniony tramwaj. Dostrzegłszy ledwie widoczny numer znowu doświadczył zadowolenia, że wyrwał się oto tym matowo połyskującym szynom, wstrętnemu symbolowi nieuchronności codziennych dróg.

— Panie mechaniku — zawołał ktoś obok — niech pan zapali światło. Ciemno tu jak w rodzinnym grobie.

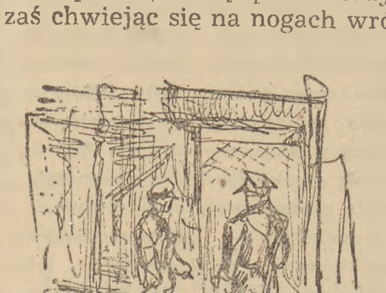
Wnętrze autobusu wypełniło się głośnym śmiechem, dorzucano jeszcze jakieś rzekomo dowcipne uwagi i śmiano się znowu chcąc przekonać szofera, który przekrzykując warkot silnika tłumaczył, że światło wewnątrz wozu utrudnia mu widzialność. Widocznie jednak zrezygnował wreszcie z oporu, gdyż po obu stronach wozu rozjarzyły się małe lampki, wmontowane w ścianę. Okrywające je okrągłe szklane klosze nie wiadomo dlaczego skojarzyły się Krzysztofowi z jakąś dużą salą, pełną tytoniowego dymu muzyki i gwaru. Kinkiety...?

*

— Panie starszy — wołał do kelnera Truś · Raszewski — niech pan zgasi te kinkiety, bo rażą w oczy.

Stary, łysy kelner posłusznie przekręcił wyłącznik, a przechodząc koło Krzysztofa mrugnął porozumiewawczo, chichocząc jakąś wulgarną sentencję na temat ciemności. I tak zresztą po chwili zgasły wszystkie światła, tylko na parkiecie krzyżowały się czerwone smugi reflektorów. Obleśnie uśmiechnięty gruby skrzypek dał znak orkiestrze. Twarze muzyków przybrały wszystkie ten sam obleśny wyraz. Zaczęli grać jakieś modne tango patrząc z pogardliwą zachętą na zaludniający się tańczącymi parami skrawek wywoskowanej podłogi.

Pierwszy poderwał się Raszewski i ująwszy wpół Krystynę w tanecznych pas przedzierał się ku orkiestrze. Później wstał Krusche, za nim Walasik, Grolicki, Paweł i każdy ze swą partnerką w takt muzyki tak samo odpływał w zatłoczony krąg czerwonego światła. Krzysztof wstał także, w tłoku jednak od razu rozłączył się z towarzyszką, której nazwiska ani imienia nie pamiętał już zresztą. Potrącano go ze wszystkich stron, kopano po nogach, usuwano z drogi, wreszcie udało mu się wymanewrować z rytmicznie rozkołysanej ludzkiej gęstwy. Szedł po schodkach do coctail-baru, ledwie już przytomny ze zmęczenia, kogoś tam spotkał, zaczął pić. Kiedy zaś chwiejąc się na nogach wró-



cił na salę, przez okna wdzierała się już mglista szarość przed świtu, a senni kelnerzy zbierali nakrycia i strzepywali serwety. Wrócił do domu — pamiętał dobrze — była niedziela. wziął zimny prysznic, ubrał się i poszedł do kościoła. I zaraz później spotkał w parku całe towarzystwo. Trochę byli wszyscy niewyspani, poziewywali z cicha, głośno dawali wyraz swej tęsknocie za czarną kawą. Humory dopisywały jak zwykle; włóczyli się cały dzień po różnych lokalach, wieczorem poszli do teatru.

Ileż to niedziel spędzili w identyczny sposób. A przecież właśnie ta... zimny, zrównoważony głos Pawła: „Nie wiem, czy pamiętasz, to było gdzieś w połowie marca, w jakąś sobotę, całą noc bumblowaliśmy w „Zielonym Kocie"...

*

Autobus jechał teraz szeroką, opustoszałą ulicą — niewiele widziało się tutaj oświetlonych okien — przeważały wielkie, doszczętnie wypalone szkielety domów. Tu i ówdzie mignął na chodniku drewniany krzyż — wspomnienie dokonanej w tym miejscu egzekucji. A gdzieś daleko, w perspektywie ulicy poruszały się świetlne punkty pojazdów i w żółte błyszczące rzędy układały się okna niewidocznych już kamienic. Przejął go nagle niewytłumaczony wstręt do zacisznych pokoików w Zagozdach, do flegmatycznej wymiany zdań na oderwane tematy, do całej tak żarliwie wchłanianej atmosfery spokoju. Opony zachrobotały po kamienistym bruku, przejeżdżali pod wiaduktem. Niespodziewanie usłyszał swój własny zdławiony głos:

— Panie konduktorze, proszę zatrzymać!

Dwa krótkie dzwonki, pisk otwieranych automatycznie drzwi. Jeszcze machinalnie „dziękuję". Wyskoczył i szybkim krokiem skierował się ku miastu. Szedł ze zwieszoną głową, zaciskając bezwiednie pięści za każdym nawrotem tamtych złych myśli. Na jakimś rogu zatrzymał się i z dziwną, wymuszoną ciekawością zaczął przyglądać się murom. Wydało mu się, że kiedyś stał już tutaj nie wiedząc dokąd iść, uginając się pod brzemieniem czyichś raniących słów. „Sentiment du de ja vue" — przypomniał sobie pogardliwie swą psychologiczną wiedzę. Jednak czarna ściana piętrzącego się przed nim domu robiła wrażenie znajomej, a zwłaszcza żółte kamienne płyty obramowujące wypalone wnęki sklepów. Podszedł bliżej: — Tu — szepnął do siebie — musiała być wystawa, a tu wejście.

*

Lśniąca powierzchnia szyby, u dołu metalowa rura, pełgające po niej zimą niebieskawe płomyki gazu. A na wystawie... winogrona. Tak, leżały kiście zielonych winogron, czerwone jabłka, parę tabliczek czekolady, cukierki — zwykła wystawa przedmiejskiej owocarni, na którą nie zwraca się uwagi. Stoi więc czternastolatek w szkolnym płaszczu ze świecącymi guzikami, opatrzoną numerem tarczą na ramieniu i patrzy. Nie na słodycze, bo te są zawsze w domu, pod ręką, na dolnej półce kredensu, no, poza tym nie wypada, jeszcze by ktoś pomyślał, że oblizuje się na ich widok. Tylko biedne dzieci przyglądają się takim wystawom. biedne dzieci, jak tych dwoje przylepiających nosy do szyby albo Wacek, do którego musiał aż tu przyjechać po zeszyt.

— O, popatrz — mówi jeden z malców. — Ma na sobie kusawe ubranko, połatane czarną bawełną brązowe pończochy, niewiadomego koloru szalik owinięty wokół szyi i wielką spadającą na uszy cyklistówkę z zadartym daszkiem. — Popatrz, jaka krowa na tej czekoladzie.

ZAGOZDY

Towarzysz jego, wyglądający prawie identycznie, jest bardziej rzeczowy:

— Aha, krowa — przyświadcza beznamiętnie i naraz ożywia się. — Wiesz, Franek, jak będę miał taką czekoladę, to połamię na kawałeczki, o takie malutkie, i będę dopiero jadł!...

— A mnie dasz? — pyta niepewnie drugi.

— Dam — poważnie potakuje malec.

— No, a pieniądze skąd weźmiesz?

— Poproszę tatusia, może przed Gwiazdką mi da...

— O, popatrz jaki angrest.

— To nie angrest, głupi, to winogrona.

— Winogrona — dziwi się tamten — nie jadłem nigdy, a ty?

— Też nie, to drogie, mówiła mamusia, ale podobno słodkie, jak tatuś zacznie robić znowu, to może mi kupi...

Przyglądają się jeszcze chwilę, trochę zasmuceni, wreszcie jeden wymierza drugiemu przyjacielskiego szturchańca.

— Nie gap się, chodź obejrzymy zabawki...

Krzysztof nie oglądał nigdy słodyczy ani zabawek przez szybę, przynoszone bywały do domu opakowane w szeleszczący papier i owiązane kolorowym sznurkiem. Czasem tylko, idąc na spacer, jeśli coś zwróciło jego uwagę, stawał i powstrzymując ciągnącą go dalej rękę matki tonem raczej rozkazu niż prośby mówił: Mamusiu, kup mi. I po krótkim przekomarzaniu się, zwykle wprowadzany bywał do sklepu. Toteż i teraz spogląda obojętnie na odchodzących chłopców. Trudno, nie każdy ma pieniądze. Przypomina mu się srebrna pięciozłotówka leżąca w skórzanej podkówce. Właściwie można by zjeść czekoladę, tramwaju dotąd nie widać. Ale jednocześnie dostrzega błyszczącą kroplę pod nosem mijającego go malca i sine zajady w kątach ust. Odsuwa się ze wstrętem i odruchowo sięga do kieszeni, by sprawdzić, czy chustka znajduje się na swoim miejscu.

— Interesujące, prawda? — odzywa się nagle głęboki głos za jego plecami.

— Odwraca głowę i widzi tuż koło siebie mężczyznę w oficerskim mundurze. Odruchowo kieruje wzrok ku otokowi czapki, by dostrzec na nim trzy gwiazdki. Tamten uśmiecha się i ponawia pytanie. Krzysztof czuje się niemal urażony.

— Interesujące? Ale co? Nie rozumiem pana kapitana.

Kapitan nie przestaje się dziwacznie uśmiechać, nie wiadomo, dobrodusznie czy z ironią.

— No, to wszystko, ci chłopcy i ich rozmowa. Możesz napisać o tym wypracowanie... albo wiesz. W twoim wieku chętnie pisze się wiersze.

— Ja nie piszę — odrzuca Krzysztof, choć wie dobrze, że mówiąc to kłamie — a zresztą — dodaje z odcieniem wyższości — gdybym pisał, to na pewno nie o tym. Też pomysł.

— A o czym by pan szanowny pisał? — teraz ironia kapitana nie ulega już wątpliwości — o kwiatkach, o ptaszkach, o złotowłosych panienkach. Tak?

— Nie — krótko replikuje Krzysztof.

— Więc o czym?

— O niczym. Już panu kapitanowi mówiłem, że nie pisuję wierszy.

Odwraca się i daje tym do zrozumienia, że uważa rozmowę za skończoną. Brzękły ostrogi.— Odszedł — domyśla się Krzysztof. Tamten jednak wyrasta tuż przed nim i, co za chamstwo, urękawiczoną ręką bierze go pod brodę.

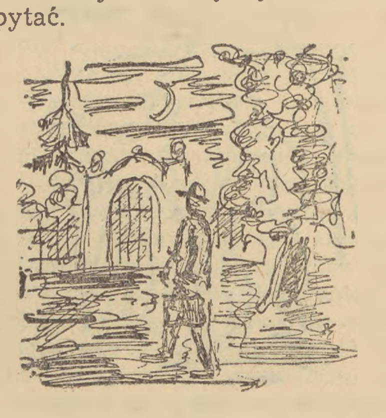
— Niech mi pan da spokój— wybucha Krzysztof cofając się do tyłu.

Ręka opada, a z twarzy kapitana znika uśmiech.

— Słuchaj, mój mały, nie obrażaj się, mam syna w twoim wieku. A ty ile sobie lat liczysz?

— Czternaście — odburknął Krzysztof.

— No, to dokładnie tyle samo. Chciałem z tobą pogadać, a ty jakoś tak niegrzecznie się zachowujesz. Chcę cię o coś zapytać.



Krzysztofowi robi się nagle przykro, czuje, że całą twarz ma w pąsach, postanawia jednak do końca utrzymać „fason", więc sucho rzuca:

— Słucham.

— Powiedz, czy gdybyś miał pieniądze, kupiłbyś tamtym dzieciom czekoladę?

— Kiedy ja mam pieniądze — z dumą odpowiada Krzysztof.

— No więc — kapitan przygląda mu się natarczywie — dlaczego?

— Bo nie chciałem.

— A pomyślałeś przynajmniej o tym?

— Nie!

— Nie pomyślałeś — w zamyśleniu powtarza kapitan — a powiedz, pomagasz w ogóle jakimś biednym?

Usłyszawszy zaś twierdzącą odpowiedź ciągnie dalej indagację:

— Pewnie nosisz do szkoły śniadania dla biednych.

— Tak.

— No widzisz, więc nie ty pomagasz, lecz twoi rodzice. Chodzi o to, co ty robisz. Nic? No tak... Wiesz, mały (znowu ten mały) — proponuje nagle — tramwaju ciągle nie widać. przejdźmy się do następnego przystanku. — I nie czekając na zgodę popycha Krzysztofa lekko naprzód. Idą obok siebie początkowo w milczeniu. Mijają ich ludzie — przygarbieni mężczyźni w cyklistówkach rzadko noszący palta, kobiety w wełnianych chustkach zakończonych frendzlami. Z niesionych przez nie koszyków wyglądają bochenki chleba, zielone nacie buraków, czasem szyjka butelki z mlekiem. Ludzie chodzą tu szybciej niż w śródmieściu — stwierdza Krzysztof — ale są jacyś szarzy, bezbarwni, podobni do siebie.

— Powiedz — słyszy znów głos kapitana — nie mieszkasz tu, prawda? W śródmieściu? A tu rzadko bywasz. No tak. I nie lubisz tu przychodzić. A dlaczego?

Krzysztof zastanawia się.

— Tu tak nieprzyjemnie, panie kapitanie, ci ludzie niesympatyczni, a ich mieszkania... Przyjechałem do kolegi, bo musiałem wziąć zeszyt. Te śmierdzące — z lubością użył dosadnych określeń — zaplute schody i ten paskudny odór wilgoci i nie wiem czego tam jeszcze w mieszkaniach... Obrzydzenie bierze.

— No, a gdybyś, przypuśćmy, mógł im pomóc, jakbyś to robił?

Krzysztof chce zatrzeć złe wrażenie, jakie musiał poprzednio wywrzeć na kapitanie, więc szybko odpowiada to, co kiedyś napisał w wypracowaniu, za które dostał piątkę:

— Dałbym im pieniądze, kazałbym dać pracę tym, co jej nie mają...

Kapitan wybucha sztucznym, gardłowym śmiechem.

— Pieniądze dawałbyś, a czy oni chcieliby wziąć? Nie zastanowiłeś się nad tym? Proszę — a sądzisz, że ci, co pracują, nie cierpią nędzy? Uczycie sie wszyscy, uczycie i co wiecie? Tu bym was prowadził na ćwiczenia praktyczne, tu, po tych zaplutych schodach, po tych, jak powiadasz, śmierdzących mieszkaniach. Ja bym oduczył was nosy zatykać.

Krzysztof zupełnie przestaje już rozumieć, o co chodzi jego rozmówcy. Tamten przybiera jednak znowu swój normalny ironiczno-wyjaśniający ton.

— Widzisz, to jest tak, pieniądz to podobno potęga i nawet nie podobno, a na pewno. Za parę lat dowiesz się, jakie rzeczy można mieć za pieniądze i nie tylko rzeczy...

— Ludzi — domyślnie podpowiada Krzysztof.

Kapitan rzuca w jego stronę nieco zdziwione spojrzenie i ciągnie dalej:

— Ale w gruncie rzeczy pieniądze to mówiąc po prostu — gówno. Powtarzam ci, gówno. Nie bardzo to ładnie powiedziane, ale trudno. Jak będziesz o tym pamiętał, dojdziesz w życiu do czegoś, co nie znaczy, że zdobędziesz pieniądze. Możesz być nędzarzem — to nie ma znaczenia — ale będziesz kimś. I pamiętaj — głos kapitana zabrzmiał w tym miejscu dziwnie twardo — jeśli spotkasz kogoś, co opowiada o służbie ludzkości i ideałach, czy też nawet nie opowiada, a w rzeczywistości wszystkim dla niego jest pieniądz — niech ci nie imponuje! Możesz mieć dla niego najwyższą pogardę. Jeśli zdradzi cię kobieta dla pieniędzy — choćby to na zewnątrz nie wiem jak pięknie się nazywało — pluń na nią i nie żałuj. A przede wszystkim nigdy, rozumiesz. nigdy nie przychodź tu z pieniędzmi, nie przyjeżdżaj samochodem wyładowanym świątecznymi paczkami do ochronek, nie wtykaj banknotów w ręce bezrobotnych. Zyskasz tylko nienawiść. Tu trzeba, przypomnisz sobie to kiedyś, przyjść z miłością i wtedy, zobaczysz, runą te wszystkie zapleśniałe chałupy. Ale czy ty wiesz, co to jest miłość, czy kiedykolwiek będziesz wiedział?

— To chyba — niepewnie wtrącił Krzysztof — musi być taka miłość inna od tej między ludźmi. O, już wiem. miłość bliźniego jak w katechizmie.

— No, nie jesteś taki głupi. Tylko w jednym się mylisz. Nie ma dwóch miłości. To, co, jak określiłeś, jest miłością między ludźmi, nie zawsze jest miłością, nie zawsze zasługuje na tę nazwę. Jest tylko jedna miłość, której ludzie nie potrafili odkryć, nie potrafili jej zrozumieć.

I wtedy Krzysztof zadał pytanie, którego, przypominając sobie tę rozmowę, długo jeszcze potem się wstydził:

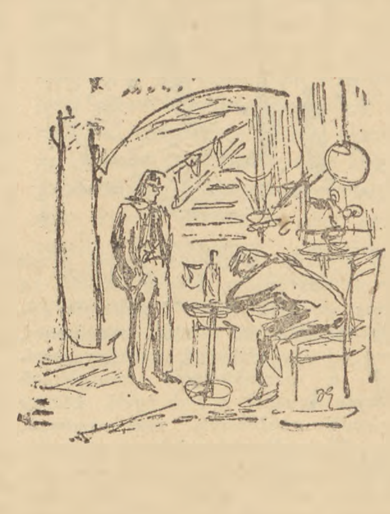
— Czy pan kapitan jest... księdzem... kapelanem?

— Co? księdzem? — zarechotał kapitan. — Kawalerzystą, mój drogi... A widzisz, nie przedstawiłem ci się... Rotmistrz Mirosz — trzasnął obcasami. Krzysztof ścisnął podaną mu rękę i wymienił swoje nazwisko. — A co do tego księdza, he he, dobry pomysł, mój drogi, gdybyś mnie za godzinę zobaczył w „Oazie", zmieniłbyś zapewne zdanie i nie pytał o to. O, akurat jest tramwaj. Czołem, może się jeszcze spotkamy.

Zasalutował. Krzysztof oddał mu ukłon swoją szkolną czapką i pobiegł do wagonu.

*

Gdybym spotkał teraz rotmistrza Mirosza — właśnie teraz, w tym samym miejscu — pomyślał Krzysztof — może on potrafiłby mi dopomóc, może znalazłby jakieś rozwiązanie tej sprawy. W ciągu kilkunastu lat, które minęły od tamtego zimowego wieczoru, nie widział go już nigdy więcej ani nie słyszał o nim. Zresztą po paru miesiącach uporczywych rozmyślań, rozgryzania raz jeszcze od początku każdego zdania ich rozmowy zapomniał powoli o tym dziwnym spotkaniu. Czasem tylko, i to przeważnie w najbardziej nieoczekiwanych momentach, dolatywało go dalekie echo głosu rotmistrza.



Zdarzało się to jednak bardzo rzadko. Rotmistrz Mirosz był już tylko wyblakłym rysunkiem z archiwum beztroskiego dzieciństwa. Przewinęło się po nim w życiu Krzysztofa setki innych równie ciekawych i równie niepokojących ludzi. po zostawiając po sobie nowe problemy, nowe pytania, nowe zagadki. Kto wie, co odpowiedziałby mu dzisiaj Mirosz — może po prostu zaprowadziłby go zamiast do nie istniejącej „Oazy" — do „Zielonego Kota" czy innego lokalu w tym samym stylu. — Mirosza wprawdzie nie ma — odpowiedział sam sobie z ironią — ale na wódkę możesz iść, Krzysiu — tak podobno zwykli czynić ludzie w podobnych sytuacjach. — Zawahał się. — Ostatecznie nienajgorszy pomysł, parę godzin optymizmu... — Czerwone promienie reflektorów, obleśnie uśmiechnięty skrzypek. Nie — to równało by się wejściu w klimat tamtej nocy, w klimat tamtej nocy, w klimat bólu i pijackiego patosu, a wtedy...

Szedł znów przed siebie równym, miarowym krokiem. Wypalone domy ustąpiły teraz miejsca nowoczesnym budynkom. Idąc wpatrywał się w zasłonięte firankami okna, na których migotały ludzkie cienie. Starał się po ich ruchach odgadywać, co robią. Jedli kolację, grali w karty, gdzieś fantastyczna, zwielokrotniona cieniem czupryna pochylała się nad książką, dzieci goniły się wokół stołu. W jakimś oknie dojrzał stojącego na parapecie mężczyznę, zawieszającego firankę, jasnowłosa kobieta podawała mu młotek. Przyśpieszył kroku. Życie, normalne życie wokół okrągłych czy kwadratowych stołów, lampy, czajniki z herbatą, skrzynki radiowych odbiorników. W tych wszystkich domach kryło się coś, czego nie umiał nazwać, coś, co było bliskie, a przecież niedostępne. Między nim a tamtymi ludźmi przebiegała jakaś niewidzialna granica, której nie umiał przekroczyć. I nigdy dotąd tak dotkliwie jak dzisiaj nie wyczuwał jej istnienia. chociaż kiedyś, nie tak dawno zresztą, przed dwoma laty natrafił na nią w sposób niemal namacalny, niby na rzeczywistą, materialną barierę. I oto teraz idąc bez celu wyludnioną ulicą usiłował zrekonstruować w pamięci historię tamtego wieczoru w nadziei, że w willi przy via di Toglimento odnajdzie klucz tajemnicy. klucz przyszłości, może szczęścia.

(dokończenie w nast. num.)

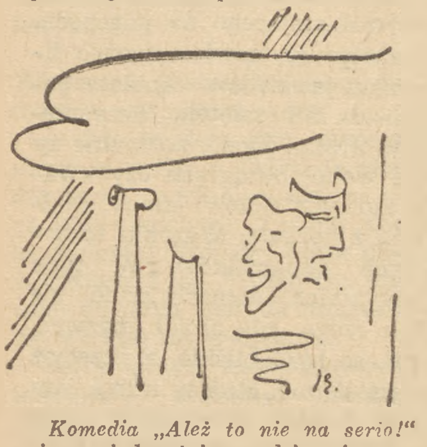
Roman KOŁONIECKI

KLEJNOTY I RUPIECIE

(z raptularza literacko-teatralnego)

JEDYNA KOMEDIA PIRANDELLA

Niespodzianka, tajemniczość metaforyczna, niepokojący paradoks — to dla Pirandella ulubione metody wyzwalania wyobraźni. Dlatego w jego dramatach spotykamy niemal wyłącznie ludzi wyjątkowych, sytuacje osobliwe, konflikty rzadkie i zawiłe. Nurt jego sztuk przepływa daleko od wszelkiego autentyzmu życiowego, od wszelkiej sprawdzalności, danej każdemu przeciętnemu widzowi w zasięgu osobistego doświadczenia. Może u żadnego z dramaturgów XX-go wieku nie spotykamy postaci tak dalekich od wszelkiej utartej typologii, jak właśnie u Pirandella. Jego dramatis personae są mitami czystej poezji, gdyż zazwyczaj niczego prócz siebie nie reprezentują, niczego nie symbolizują, niczemu nie użyczają swych ust. Ich wyolbrzymione i niezwykłe cienie kapryśnie rzutują się na plany życia, są protestem fantazjotwórcy i moralisty przeciw prawu wielkich liczb statystycznych, przeciw utorowanym drogom i świętym nałogom codzienności. Konflikty rodzą się tu wraz z ludźmi, którzy tylko po to istnieją, by wziąć udział w jedynym dramacie, stworzonym na ich miarę przez tyrań每stwo poezji.



Komedia „Ależ to nie na serio!“ nie posiada tej przedziwnej aury poetyckiej najlepszych sztuk Pirandella. Jest ona zstąpieniem ze stratosfery mitów ku instytucjom ludzkim, odwiecznym i odwiecznie konwencjonalnym. Małżeństwo pana Speranza miało być żartem, dowcipnym wybiegiem przeciwko sankcjom społecznym, pozakodeksową wolnością lekkoducha: staje się jednak w końcu małżeństwem prawdziwym, typowym, małżeństwem na serio. Za cenę miłości Flory, której urodę i kwitnącą młodość dopiero teraz spostrzegł, decyduje się Memmo uznać małżeństwo za sakrament święty, wiążący, połączony z określonymi prawami i obowiązkami... Właściwie nie jest to wcale komedia, gdyż element komiczny występuje tu jako coś przypadkowego, jako arabeskowy ornament na marginesach, nie zaś jako organiczne widzenie świata, jego materia trzonowa.

GENIALNY PAPA SARDOU

Człowiek prywatny, zamknięty w ramach drobnej komórki społecznej, jaką stanowi rodzina, jest ulubionym przedmiotem analizy niemal wszystkich pisarzy francuskich. Ani samotność jednostki, ani też zjawisko z przeciwnego bieguna: ruchy wielkich gromad społecznych, groźne tajemnice życia zbiorowego, zbiorowych psychoz, namiętności i idiosynkrazyj — nie bywają tak częstym tematem literatury dramatycznej i powieściowej we Francji. Francuzi zawsze lubią oglądać człowieka z jak najdogodniejszego dystansu, z którego obserwuje się wszystko bez przeszkód a bez użycia skomplikowanych nadmikroskopów artystycznych. Sprawy małżeńskie i rodzinne poprzez cały wiek XIX znajdowały się na porządku dziennym w dziesiątkach warsztatów literackich: ta tradycja znajduje swe przedłużenie — i to bez ważniejszych odchyleń — w wielu książkach wydanych bezpośrednio przed wojną i obecnie coraz częściej wznawianych; dowodem choćby „Marliza“ Braibanta, „Małżeństwa“ Plisniera, książki Lucie Delarue-Mardrus, Mazeline'a i Mauriaca, a także wielkie cykle powieściowe Duhamela, Romainsa i Martin du Garda. Trzej ostatni — im cieńszymi warstwami odgradzają się od życia, które im narasta pod piórem — czują coraz silniejszy nacisk od strony innej płaszczyzny badawczej, innej problematyzacji spraw pojedynczego człowieka. Coraz częściej muszą stawać w obliczu zakrytych prawd, które odcyfrować pozwala jedynie cierpliwa pasja socjologiczna.

Małżeństwo, instytucja rodziny: oto świętości ustrojowe w oczach pisarzy ubiegłego stulecia, nawet tych zarażonych libertynizmem. Mówię rozmyślnie: „instytucja“, bo związek zeszłowiecznej literatury francuskiej z... kodeksem Napoleona nie był wcale tak nikły i paradoksalny, jakby się mogło wydawać. Literatura walczyła o taką hierarchię podstawowych związków międzyludzkich, jaką ów kodeks w swej ideologii zawierał. Ideały moralne zazwyczaj wyprzedzają ideały realizujące się w normie prawnej; lecz bywa i odwrotnie. Świadczyć o tym może właśnie literatura francuska zeszłego wieku, rozwijająca się tak równolegle z rzeczywistością, tak niewolniczo do niej dostosowana w rytmie swej praktycznej mądrości.

Sardou jako autor 3-aktowej komedii „Rozwiedźmy się!“ jest obrońcą nierozerwalności małżeństwa, obrońcą powagi wielkiej instytucji, owej „wspólnej sypialni“, o której z takim nabożnym westchnieniem mówi u Pawlikowskiej mama Zebrzydowiecka. Ale argumenty i kontrargumenty Sardou nie są ważne, nie mają szerokiej mocy obowiązującej, nie wygrałyby w prawdziwej walce, ponieważ miały wygrywać — w teatrze. Komedia Sardou przeciwko rozwodom aktualna i pełna uroku jest nie jako problem, ale jako forma teatralna. Tak błyskotliwie prowadzić intrygę, tak uparcie i konsekwentnie kierować ją do niespodzianego finału, tak beztrosko balansować na krawędzi nieprawdopodobnych prawdopodobieństw potrafi tylko mistrz miary Sardou. Co za dialog, co za wspaniałe splątanie sytuacyj, jakież bogactwo nabrzmiałych komizmem figur! Sardou buduje swe komedie jak doskonały architekt, któremu nie obca jest zarówno estetyka fasady, jak i dokładne obliczenie kubatury lub celowe rozplanowanie wnętrz. Oczywiście, architekt Sardou nie porywa się na gmachy monumentalne: zna zbyt dobrze zakres własnego talentu. I jeszcze jednej cechy niesposób mu odmówić: wiedzy o człowieku, dyskretnej mądrości duszoznawczej, która sprawia, że śmiech wywoływany przez niego nie jest pusty i nie kończy się ostatecznie ziewaniem. Ten wirtuoz konstrukcji scenicznej zna życie i umie je pomieścić w swoich utworach, nie odbierając im znamion lekkiej zabawy, czarującej gry, arcylogicznej kabały. Sardou — pionier wczorajszej c z y s t e j f o r m y *w teatrze!*



Z teatrów wygnany został przez swych następców, którzy wnieśli na scenę wartości nowe i zupełnie odmienne. Mistrz intrygi scenicznej, spec od komplikacyj, amator zawiłych a pomysłowych łamigłówek ustąpić musiał przed tymi, którzy walczyli realnością, siłą wyrazu, ideą. Formalizm i estetyzm na nowo czyniły go aktualnym, kto wie, czy np. „Straszni rodzice“ Cocteau nie sięgają genealogią do twórczości Sardou i nie w jego teatrze się wychowali. Tylko że akrobatyczna rutyna i technicyzm Cocteau umiały sobie znaleźć niewzruszone punkty oparcia w żywotnej a przynajmniej atrakcyjnej problematyce, noszącej piętno jego czasów.

Jedna tylko ale za to naprawdę genialna komedia Sardou ostała się na scenie do dziś dnia; jest nią „Madame Sans-Gêne“. Jej tematem — zawrotne, niewiarogodne kariery, jakie zdarzają się tylko po wielkich przewrotach dziejowych, po wielkich wojnach i rewolucjach. W okresie międzywojennym sztuka ta była — w innej co prawda skali — na wskroś aktualna. Po rewolucji francuskiej i szaleństwach napoleońskiej Bellony nastąpiło niezwykłe przetasowanie ludzi. Tzw. drabina społeczna kołysała się we wszystkie strony. Na wszystkich jej szczeblach trwał ruch i zamieszanie, tłok i walka na białą broń. Poszczególne jednostki wspinały się nagle w górę, inne spadały na łeb na szyję. Na polach walki i w kancelariach dyplomatycznych buławy marszałkowskie, mitry książęce, stolice małych królestw i różne tytuły arystokracji rodowej czekały na licytację, na podbicie cen zasługi i łaski. Jednak chodziło wtedy o jednostki, może o grupy, a już co najwyżej o gromady, które rosły w hierarchii szlachectwem oręża. Po pierwszej wojnie światowej, która dość głęboko przetworzyła geologię socjalną, przesunięcia miały charakter walnych ruchów tektonicznych, zmieniających konfigurację ustrojową licznych klas, warstw i środowisk zawodowych. Komedia Sardou maluje to zjawisko w groteskowej miniaturze, brzemienną w skutki i krwawą historię streszcza w anegdocie. Etyka komizmu bez zastrzeżeń na to pozwala. Deformację legitymuje wyolbrzymienia.

Ale nie tylko tutaj wtrąca się Sardou do socjologii i historii. Jego praczka, Katarzyna Hübscher, zachowuje zostawszy księżną chropawe obyczaje dawnego otoczenia, wywyższonych awansem dołów społecznych. Rewolucjonizm staje się konserwatyzmem. Przywiązanie Kasi z ulicy św. Anny do malowniczego słownictwa przedmieść, do nastroju proletariackich festynów — to próba pamięci, świadoma wola, dążąca do utrwalenia wszystkich aktów i faz przewrotu, który tyle jej samej i jej bliskim przyniósł. Zachowane nawyki praczki konserwują w niej gorączkę przeżytej rewolucji i pochodów wojennych, której nie ostudzi temperatura pałaców. Napoleon — wspaniały dorobkiewicz sławy, wmawiający w siebie kuzynostwo z nieboszczykiem królem, jest Napoleonem prawdziwym, tym właśnie, który nie pozwolił ostatecznie dojrzeć owocom rewolucji, który ją na poły przekreślił, nie dopuścił do przejścia przez ostatnie stadia — aż następne rewolucje musiały tamtą poprawiać i uzupełniać, niestety — bezskutecznie...

Jak widzimy, genialny papa Sardou był wcale niezgorszym historiozofem.

„NIEŚMIERTELNOŚĆ“ BAŁUCKIEGO

Klasycy literatury i teatru są podobno nieśmiertelni, tylko że potomni nie zawsze im pozwalają ten przywilej nieśmiertelności wykorzystywać. Jednak klasyk Bałucki zażywa owej „nieśmiertelności“ chyba aż ponad miarę: w samej Warszawie po wojnie „Grube ryby“ i „Dom otwarty“ grane były miesiącami, a „Klub kawalerów“ znajduje się właśnie w repertuarze. Warto by może i inne sztuki Bałuckiego poddać próbie nieśmiertelności: ot! takie np. „Gęsi i gąski“...

„Gęsi i gąski“ zajmują wśród sztuk Bałuckiego miejsce o tyle odrębne, że autor dał tu widzowi więcej niż dać zamierzał, zdystansował mimo woli własne intencje artystyczne. Komedia ta nie jest jedynie ludzkim pejzażykiem rodzajowym, którego barwy rozświetla pobłażliwy i czuły uśmiech. Nie jest to także — wbrew pozorom — komedia obyczajowa, ograniczona lokalnie i środowiskowo. Gdyby ją — jak liczbę na czynniki pierwsze — rozłożyć na realne elementy społeczne i psychologiczne, to by się okazało, że żadna z postaci w „Gęsiach i gąskach“ nie stanowi zindywidualizowanej i skończonej osobowości komediowej, że są one po prostu wcieleniem pewnych zaobserwowanych typów, pewnych przeciętności, dość schematycznie zarysowanych. Te pospolite osobniki ludzkie dają w sumie coś w rodzaju tzw. „przekroju socjalnego“: mamy tu i rodzinkę ze sfery średnio zamożnego ziemiaństwa i młodą inteligencję i przedstawicieli zawodów wyzwolonych i rentierkę ze starymi tradycjami szlacheckimi. Jest więc tutaj — na malutką, oczywiście, skalę — płaszczyzna styczności pewnych zbiorowisk, zdefiniowany historycznie profil polskiego społeczeństwa. Czym jest humor Bałuckiego w tym tasowaniu tuzinkowych egzemplarzy ludzkich, kukiełkowych i „programowych“? Jest rozbrajającą szczerością wzruszenia, rzewności, nieświadomej aprobaty, sentymentalnego rozczulenia. To straszne, że przecież Bałucki kocha ten prymitywny partykularz, odcięty niemal zupełnie od dziejowych traktów, ten światek, będący sam dla siebie makrokosmosem, tę „szopkę krakowską“, na której scence stłoczył... cały naród polski. „Gęsi i gąski“ są przeraźliwym dowodem, do jakich redukcji ideowych i pojęciowych doszedł w Polsce epigonizm poromantyczny.

A „Grube ryby“? Najskwapliwiej przystaniemy na to, by sztukę tę traktować jako niefrasobliwą bajeczkę o sytej i szczęśliwej starości, która sama sobie wystarcza, na nic nie usiłuje wywierać nacisku, bo żyje marzeniami, co niekoniecznie muszą się ziszczać. Spory państwa Ciaputkiewiczów o przyszłość przyszłego wnuka są nieobowiązujące, są gierką uczuciową, która im uświadamia, że wkoło nich coś się dzieje, że wkoło nich rozwijają się życia następne. Ten aspekt „Grubych ryb“ przypomina naiwne powieści, ma w sobie coś z nieśmiertelnego uśmiechu Dickensa. Jeżeli jednak dom Ciaputkiewiczów umieścimy pod określoną długością i szerokością geograficzną, jeśli spojrzymy na wskazówki staromodnego zegara, który wyznacza nie tylko godziny posiłków, lecz także godziny historii — ogarnie nas przerażenie... Ten ćwierćświatek duchowy, ten zaścianek odgrodzony szczelnie od rzeczywistości jest rezerwatem śmierci, która życie tylko udaje. Za progiem tego domu rozpościera się straszliwa pustka, za tymi ścianami nie ma Krakowa, nie ma Polski, nie ma Europy: oto istota „bałucczyzny“. Polskie muzeum osobliwości, w którym autor „Gęsi i gąsek“ pełni rolę kustosza, tajemnicza paleontologia socjalna, której wykopaliska datują się zaledwie sprzed lat kilkudziesięciu — to dla nas jakiś sen gnuśny po jałowym dniu, to metafizyka mieszczańskiej bezdziejowości.



Za oknami Ciaputkiewiczów gwarzy Kraków. Imiona pogodnych staruszków: Onufry, Dorota, przypominają imiona bohaterów ballad Artura Oppmana (Or-Ota), warszawskich wierszowanych ramotek — ale t a c y *Ciaputkiewicze mogą żyć tylko w Krakowie, w jakim żył Bałucki. Gdyby kochał on ów Kraków aż do białej gorączki, aż do obłędnej nienawiści, „Grube ryby“ byłyby komedią, w której ludzie krwawią sobie ręce, bijąc w lite ściany tragizmu — i wracają do swoich fikcji, do powszednich realnych spraw. Za kulisami sceny komediowej zawsze czyha tragedia; komedia jest właściwie tą jej odmianą, w której działa tylko i wyłącznie deus ex machina. Komediowa koncepcja stworzyła typy takie, jak Wistowski i Pagatowicz: po zawodzie niespodziewanym, po mimowolnym zetknięciu się z dramatem, wracają oni na stare stanowiska, do birbantek z „szampitrem“ i do codziennej partyjki wista. Żeby tylko nic się nie zmieniło, żeby przypadkiem wraz z nimi nie rozczarował się świat!*

Bałucki kocha Kraków, ale sercem pełnym pobłażania, gotów wszystko rozgrzeszać i koić: z takiej miłości może powstać tylko farsa, w której śmiech jest okupem za każdy grzeszny czyn i grzeszne niedokonanie. Wieczór u Ciaputkiewiczów, wieczór z tańcem, śpiewami i deklamacjami, to sielanka wśród nawałnicy — taka sama jak wesele w chacie bronowickiej, wokół której gromadzą się już upiory i chochole znaki katastrofy. Jeżeli była chwila, w której Bałucki to zrozumiał — samobójstwo jego przestaje być zagadkowe.

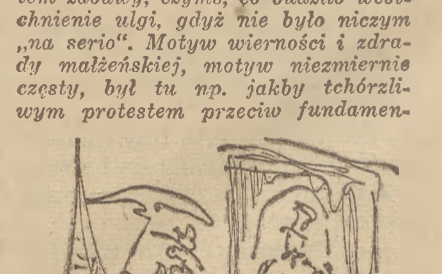
Teatr Bałuckiego jest teatrem bez kontynuacji — podobnie jak jego humor, który bez ostrych przypraw nie mógł ostąć się nigdy na naszej scenie. Teatr ten jest formacją martwą, wymaga stylu, który już zamiera. „Grube ryby“ nie mogą się obejść bez grubych ryb aktorskich.

O FARSIE FRANCUSKIEJ

Licząc choćby tylko od czasu polskiej prapremiery, trzeba stwierdzić, że „Dama od Maxima“ — klasyczna farsa klasyka teatru francuskiego, Jerzego Feydeau — sklasyczniała już aż tak bardzo, że stanowi tylko miły zabytek teatralny, razem ze swoją muzyczką, melodyjną i — obojętną. Znajdujemy tu w pełnym komplecie repertuar typów i sytuacyj, jakimi operowała tradycyjna farsa francuska, która przecież przeżywała także lata bujnej młodości, kiedy była teatrem aktualnym i nawet bojowym. Bo że była kiedyś nie tylko beczką śmiechu bez niektórych klepek, lecz także satyrą, parodią, karykaturą jakiejś rzeczywistości obyczajowo-społecznej — dowodem dzieło Prousta; podszedłszy do pewnych partii proustowskiego cyklu powieściowego z krzywym zwierciadełkiem, otrzymamy właśnie taką „Damę od Maxima“, gdzie np. Pepa będzie odpowiednikiem Racheli zwanej „Rachel quand de Seigneur“, a porucznik Corignon — jarmarczną fotografią markiza Saint-Loup. Dzisiaj humor „Damy od Maxima“ jest humorem złudzeń optycznych, „czystej poezji“ malowniczych czasów minionych, zapachów lawendy i werbeny, cygańskich kawiarń i rosolisów, mody rzewnie anachronicznej, parasolek rozmiarów wachlarza oraz kapeluszy damskich w kształcie ogródków i gniazd z kolorowymi ptakami... Wystarczy sięgnąć do książki Moranda pt. „1900“, by odetchnąć aurą tamtych czasów.

Talent farsopisarzy francuskich przypomina zawodowe tajemnice kuglarskie: nie ma żadnych recept, „sztuczka“ może się udać lub nie, decyduje wyłącznie jej wykonawca. A metoda jest najczęściej taka: jakiś beztroski dowcip, jakiś przypadkowy anachronizm inicjuje akcję, która rozwija się potem z niesłychaną konsekwencją, w myśl najracjonalniejszych przesłanek. Coś, co się wylęgło z fantazji, ma nagle zacząć żyć w świecie trójwymiarowym, podlegać jego prawom, żyć jego życiem. Ale nonsens wywołuje nonsens i rzecz w tym właśnie, by z pedanterią wyłuskiwać kolejno te nonsensy z przyczynowego łańcucha zdarzeń.

We francuskiej tradycji tematy typowej farsy zdołały się całkowicie sklasycyzować: życie rodzinne, nieśmiertelny „trójkąt małżeński“, perypetie erotyczne i majątkowe, kariery i niepowodzenia — oto ten uświęcony krąg „problemów“, krąg równie ciasny, jak życie zeszłowiecznego drobnomieszczaństwa. Wszystko to, o co w rzeczywistości walczyło się zębami i pazurami, na śmierć i życie — tu stawało się przedmiotem zabawy, czymś, co budziło westchnienie ulgi, gdyż nie było niczym „na serio“. Motyw wierności i zdrady małżeńskiej, motyw niezmiernie częsty, był tu np. jakby tchórzliwym protestem przeciw fundamentom kodeksu Napoleona, który instytucję małżeństwa i rodziny w ogóle wziął w żelazne okowy. Kiedyś farsa była niewątpliwie teatrem par excellence walczącym; dziś oczywiście te aspekty są już dla nas mało uchwytne, ale nadal imponować nam mogą wspaniałe wyczyny akrobatyczne farsopisarzy, którzy przy pomocy logiki tak zabawnie umieją gwałcić elementarne poczucie logiki, że zaplątują nas niepostrzeżenie w gąszcz czystych nonsensów, porywają w karkołomną podróż po krainie irrealności, której pejzaż do złudzenia przypomina dotykalną „rzeczywistą rzeczywistość“ codziennego mieszczańskiego życia.



Alina ŚWIDERSKA

Pan Tadeusz ilustrowany

Pod tym tytułem zamieścił A. Banach w n-rze 41 „Dziennika Literackiego" obszerną ocenę najnowszego wydania epopei mickiewiczowskiej nakładem „Książki i Wiedzy".

O ile zgadzam się najzupełniej ze wszystkim, co mówi autor o ilustracjach Gronowskiego oraz o zewnętrznej postaci książki — o tyle nie mogę się absolutnie zgodzić na jego uwagi o roli ilustracji utworów literatury pięknej w ogóle, a zwłaszcza wobec dzieł Mickiewicza.

Od razu pierwsze słowa artykułu: „ilustracja to objaśnienie", aczkolwiek będące dosłownym spolszczeniem wyrazu łacińskiego, są twierdzeniem zbyt sumarycznym. Sam autor z lekka je podaje następnie w wątpliwość, mówiąc, że „ta pomoc udzielana literaturze przez plastykę wskazywałaby na to, że dzieła pisarzy jej potrzebują". Mimo owego słówka „by" jednakże, cały artykuł ma na celu dowieść właśnie, że... istotnie jej potrzebują.

Otóż przeciw temu protestuję jak najbardziej energicznie.

Nie tylko takie arcydzieła plastyki słownej jak „Pan Tadeusz", lecz w ogóle każdy utwór literatury pięknej czy to prozą czy wierszem, o ile ma być czymś dobrym w swoim rodzaju, musi za pomocą środków, jakie ma do rozporządzenia, a zatem w tym niezrównanie bogatym materiale, jakim jest język, wyrazić wszystko, czemu pragnie dać wyraz i wyrazić to w pełni tak, żeby nie było tam potrzeba żadnych uzupełnień ani objaśnień. Od tego właśnie jest talent.

To twierdzenie musimy uznać za pewnik.

Autor sam je po części uznaje mówiąc znowu w trybie warunkowym, że „uzupełnienie dzieła literackiego przez pochodną od niego ilustrację świadczy, *jakby można przypuszczać*, o jakiejś jego niepełności, o miejscach pustych w tekście" (?!), po czym sam dodaje, że „trudno w to uwierzyć" (zaiste!). W dalszym ciągu jednak usiłuje dowieść, że właśnie uwierzyć trzeba.

Powiada, że wprawdzie „zmysły pisarza są czulsze od naszych, ale ta wrażliwość nie daje pisarzowi mocy tak plastycznego opisania przedmiotu, żebyśmy go **zobaczyli**" (podkreślenie autora). Otóż przeciwnie, daje mu ją najzupełniej. Dobry pisarz powinien tak malować słowem, żeby czytelnik mógł widzieć wszystko tak wyraźnie, jak widz na obrazie. A jeżeli nie widzi?... Na to daje sam p. Banach odpowiedź wspominając dwukrotnie o „lenistwie wyobraźni" czytelnika. Słowo „lenistwo" jest użyte niewłaściwie, ponieważ wyobraźnia nie zależy od woli, jest to władza wrodzona, którą posiada się w mniejszym lub większym stopniu podobnie jak zdolność do wzruszeń. To fakt jednakże, iż wyobraźnia czytelnika musi współpracować z pisarzem. Ale w tym rzecz właśnie, że pisarz obdarzony talentem umie słowem swoim tak pobudzić wyobraźnię i władze emocjonalne czytelnika, że obdarza je większą siłą niż mają z natury.

P. Banach twierdzi, że gdy się chce „opisać wyraz twarzy człowieka, zadanie staje się zupełnie niewykonalne". Ma się rozumieć, że jeżeli się zechce szczegółowo opisywać skurcz mięśni, rozszerzenie lub zwężenie naczyń krwionośnych, połysk gałki ocznej itd. itp. (choć niektórzy pisarze posługują się z powodzeniem nawet i taką metodą) — to celu nie osiągniemy. Ale w tym właśnie kunszt pisarza, żeby on za pomocą innych wyrażeń umiał postawić przed oczami czytelnika to, co sam widzi, bo przecież każdy kto się urodził twórcą daje to tylko, co samorzutnie stanęło w jego własnej wyobraźni.

„Niedostatecznie przejmujemy się literaturą" — mówi p. Banach — „zmęczeni ślizgamy się po powierzchni zdań". Niewątpliwie jest pewnego rodzaju literatura piękna, która męczy, choć i to także zależy od epoki i środowiska, to bowiem co dla jednych jest nużące, dla innych właśnie staje się źródłem największych rozkoszy estetycznych. Faktem jest jednak, że istnieją pewne typy twórczości, które wymagają od czytelnika znacznego wysiłku myślowego — ale tutaj ilustracja nic nie pomoże, plastyk bowiem ułatwiając czytelnikowi widzenie, daje mu obraz zupełnie inny niż autor zamierzył.

Zarzut, że przy czytaniu wierszy lirycznych „z okazji smutków i radości poety przechodzimy do własnych przeżyć i czytając z przejęciem wzruszamy się bardziej sobą niż tekstem" wydaje mi się zupełnie bezpodstawny, bo przecież cała wartość liryki subiektywnej polega właśnie na tym, że porusza ona te kategorie uczuć, które są wspólne wszystkim ludziom i że każdy w niej odnajduje sam siebie.

Natomiast to, co powiedziano w artykule o opisach przyrody, potrąca bolączkę istotną, tylko że należało by to rozszerzyć także i na inne strony dzieł literackich. Mowa tam mianowicie o tym, jak dalece nauka szkolna obrzydza dzieciom arcydzieła literatury. Przypominam sobie jak jedna matka (jeszcze w czasie dwudziestolecia) mówiła mi z desperacją, że jej córeczka, która — zanim dostała to w szkole — czytała „Ogniem i mieczem" z czerwonymi od zapału uszkami, wracała później do domu z lekcji polskiego znudzona i zirytowana, ponieważ kazano jej robić na piśmie wykres miłości Skrzetuskiego do Heleny!... A iluż to ludzi dojrzałych wzdraga się ze wstrętem dziś jeszcze na wspomnienie mąk doznanych przy szkolnej obróbce „Pana Tadeusza"!..

Ci sami jednak czytając Sienkiewicza czy Mickiewicza nie jako nudziarstwo szkolne, lecz dla przyjemności, nie potrzebowali bynajmniej ilustracji rysunkowych na to, żeby widzieć to, co przedstawiał autor.

Nie! Rola ilustracji jest zupełnie inna. P. Banach powiada, że skoro ilustracja jest przy tekście, to „oba dzieła uzupełniają wzajemnie swe słabe miejsca". W arcydziełach literatury w ogóle miejsc „słabych" nie ma. Trafiają się tam miejsca oczywiście słabsze od innych, ale w żadnym razie nie takie, żeby wymagały uzupełnienia. Kompensacją staje się tu przeważające piękno miejsc innych i żadnych pochodzących spoza dzieła wynagrodzeń nie potrzeba. Ilustracja może być tylko współrzędna, ale w żadnym razie nadrzędna być nie może.

Co do tej współrzędności, to również nie jest o nią łatwo, tam zaś, gdzie idzie o dzieło geniuszu, staje się ona prawie niemożliwa, bo trudno na zawołanie znaleźć geniusza plastyki, który by dorównał geniuszowi pisarza.

W każdym jednak razie zasadniczo rzecz biorąc — żadne dzieło sztuki pisarskiej ilustracji plastycznej *nie potrzebuje* i pozostaje od niej niezależne. Ilustracja jest tylko ozdobą i wzbogaceniem książki podobnym — choć oczywiście wyższego gatunku — jak artystycznie wykonana okładka lub forma graficzna, która podnosi jej wartość, lecz do jej *treści* niczego nie dodaje. Jest przetłumaczeniem oryginału na język malarski. Ponieważ zaś winna być robiona przez artystę władającego również w pełni środkami swej sztuki, więc daje czytelnikowi oprócz rozkoszy doznawanej przy czytaniu jeszcze i drugą rozkosz lub bodaj tylko przyjemność oglądania, jak sobie różne epizody dzieła wyobrażał ktoś obdarzony bez porównania bogatszą władzą widzenia niż on sam.

Tyle o ilustracji w ogóle. Teraz jeszcze parę słów o Mickiewiczu.

P. Banach wspominając o znanym fakcie, że Tadeusz zaawansował tylko przypadkiem na tytuł poematu (wiadomo, że główną postacią i właściwym bohaterem jest jego ojciec) dodaje, że „niewiele wiemy o nim z książki" i że... „niewiele wiedział o nim Mickiewicz" (!!!).

Co do pierwszego twierdzenia, uważam — i sądzę, że się wszyscy ze mną zgodzą — że to co wiemy o nim zupenie wystarcza. Tadeusz jest naturą prostą, wolną od wszelkich komplikacji i w tym właśnie jego urok. O to jednak nie będę się spierać. Ale co się tyczy drugiego twierdzenia, to zdumiewa mię po prostu. Mogę zapewnić autora artykułu — i biorę za to pełną odpowiedzialność — że Mickiewicz o każdej ze stworzonych przez siebie postaci, czy to w „Panu Tadeuszu" czy gdzie indziej wiedział wszystko doskonale, bo w przeciwnym razie by ich nie stworzył.

Następnie zaś jest autor cokolwiek w sprzeczności z samym sobą, kiedy najpierw mówi o nazdwyczajnym wyczuciu plastycznym Mickiewicza w ogóle, a w szczególności tam gdzie idzie o weselny strój Zosi, i bardzo przekonywająco rozszerza się nad tym talentem plastycznym poety — a potem niespodzianie wygłasza twierdzenie, że w opisie tego stroju „fragmentów jest wiele i gdy sobie wyobrazimy ich szereg, pierwsze już się zgubią i obraz się rozpadnie", że więc tu potrzeba „pomocy ilustratora". Mnie się zaś wydaje, że w tym właśnie artyzm poety, iż zamiast z reguły nudnego opisu, rzuca raz po raz szczegóły tak plastyczne, że bez trudu wpadają w pamięć i same się składają w całość. Wyzywam wszystkich, żeby mi ktokolwiek powiedział, czy przy czytaniu tych ustępów dotyczących Zosi, uczuwał potrzebę obrazka. Nie! Niech mi p. Banach daruje, ale doprawdy, że Mickiewicz nie potrzebuje niczyjej pomocy!

To są jednak sprawy drugorzędne. W każdym razie najgoręcej się zgadzam z twierdzeniem końcowym, że „epopeja polskości czeka dalej na swego ilustratora".

I tu pozwolę sobie dodać jedno.

Temu pięćdziesiąt lat bez mała — była mowa w Krakowie o wydaniu „Beniowskiego" z ilustracjami, do czego w końcu nie doszło. Otóż malarz Jan Stanisławski zrobił wówczas uwagę, że taki poemat nie może być ilustrowany przez jednego artystę, ale przez kilku, zależnie od treści danego epizodu. I przypominam sobie, że mówił, iż on sam na przykład podjąłby się krajobrazów stepowych, lecz oczywiście niczego więcej.

Ta uwaga wydaje mi się nadzwyczaj trafna, nie tylko tam, gdzie idzie o „Beniowskiego" i dlatego pozwoliłem sobie ją przytoczyć.

Alina Świderska

WŚRÓD KSIĄŻEK

SZTUKA ROMAŃSKA I SZTUKA GOTYCKA

„Sztuka ubiegłych epok historycznych tylko w pewnej mierze jest zrozumiała dla człowieka współczesnego" — pisze Świechowski we wstępie do „Sztuki romańskiej". Obie książki Świechowskiego „Sztuka romańska" i „Sztuka gotycka"*) przystępnie ujęte i przejrzyście skonstruowane ukazują czytelnikowi genezę i rozwój sztuki romańskiej i gotyckiej w różnych krajach europejskich i wprowadzają go w jej problematykę.

Rozdział „Architektura" w „Sztuce romańskiej" wprowadza czytelnika w najistotniejsze cechy architektury romańskiej ukazując „odrębności form, w których przejawił się geniusz plastyczny rozmaitych krajów i krain". W różnych bowiem krajach nabierała swoistych cech i charakteru narodowego. W podrozdziałach omawia autor właściwości stylu romańskiego i odrębne cechy narodowe nadane mu we Francji, Anglii, Niemczech, Hiszpanii i Włoszech — krajach gdzie zogniskowała się i rozwijała plastyczna myśl romańska. O udziale Polski w kształtowaniu stylu romańskiego w architekturze trudno dziś mówić ze względu na nikłą ilość ocalałych zabytków. Nasi mistrzowie byli raczej odtwórcami i naśladowcami wzorów zachodnich. Jednak w naszych nielicznych romańskich kościółkach wiejskich, naiwnych i prostych, „żyje romański podział przestrzeni, zdyscyplinowana magia kubicznych brył".

Dalej omawia Świechowski rzeźbę romańską, podporządkowaną architekturze — dominującej wówczas dziedzinie sztuk plastycznych — „oplatającą płaszczyzny ścian, goszczącą na kapitelach, oplatającą i przenikającą kolumny". Wspaniałym zabytkiem rzeźby romańskiej w Polsce są pochodzące z XII w. spiżowe podwoje katedry Gnieźnieńskiej.

Wielu czytelników „Sztuki gotyckiej" zdziwić może fakt, że gotyk narodził się we Francji, gdzie się wspaniale rozwinął, a później dopiero przeniknął do innych krajów europejskich, przede wszystkim do Anglii i Niemiec. Włoska architektura gotycka jest bowiem bardzo uboga.

Mimo popularyzatorskiego charakteru książek nie udało się autorowi uniknąć używania wyrazów pochodzenia obcego, jak np. volumen, absyda czy triforium. Sprawę tę rozwiązują jednak zamieszczone w obu tomikach słowniczki wyrazów technicznych z zakresu historii sztuki.

Obszerny i trafnie dobrany materiał ilustracyjny doskonale harmonizuje z treścią i uzupełnia ją. Odsyłacze do odpowiednich ilustracji przy omawianiu poszczególnych elementów architektonicznych ułatwiają należyte zrozumienie tych książek przeznaczonych dla licznych odbiorców, którzy znajdą w nich ogólne zasady budownictwa romańskiego i gotyckiego, ich poszczególne fazy rozwojowe na zachodzie i u nas, wreszcie wskażą im wiecznie żywe i piękne zabytki minionych epok.

R. A. W.

*) Z. Świechowski: Sztuka romańska. Pallotinum. Poznań. Str. 152, 74 ilustracje. Z. Świechowski: Sztuka gotycka. Pallotinum. Poznań 1950. Str. 71, 80 ilustracji.

DLA NAJMŁODSZYCH

„Nasza Księgarnia" wydała ostatnio ciekawą książeczkę dla dzieci pod powyższym tytułem, której autorem jest młody literat poznański — Klemens Oleksik.

Oleksik znany jest na terenie Poznania jako autor licznych wierszy, ukazujących się w prasie codziennej i literackiej, słuchowisk i reportaży radiowych. „Zbudowali miasto duże" jest jego drugą pozycją książkową. Przed rokiem b. Oddział Wiejski Związku Literatów wydał Oleksikowi tomik wierszy, który spotkał się z przychylną oceną krytyki.

W dorobku Oleksika osobną pozycję zajmuje twórczość dla dzieci. „Zbudowali miasto" zawiera dwa wierszowane opowiadania dla dzieci w wieku od 6 — 12 lat. Odznaczają się one urozmaiconą rytmiką wiersza, żywością, bezpośredniością i realizmem toczącej się akcji, pogodnym i często humorystycznym tonem, a przy tym wysokim poziomem artystycznym. Akcję pierwszego opowiadania, które jest jednocześnie tytułem książeczki, umiejscowił autor w zapomnianym i zaniedbanym miasteczku, które dzięki prasowej krytyce zbudziło się do życia i zabrało się do pracy.

Akcja drugiego opowiadania p. t. „Ma Agata gęś siodłatą" toczy się na wsi. Po różnych perypetiach gęś siodłata i jej gąsięta łączą węzłem małżeńskim gospodynię Agatę i gospodarza Kryspina. Ważną rolę odegrał w tym kurs nauki czytania i pisania, który przeszła Agata, dzięki czemu mogła napisać podanie do wójta.

Urozmaiceniem i dopełnieniem treści są liczne dwubarwne ilustracje Stanisława Hiszpańskiego.

Ze względu na prostotę słowa i stylu, dużą u Oleksika umiejętność wczuwania się w psychikę dziecka oraz z uwagi na poetyckie zalety utworów — książeczka ta stanie się na pewno ulubioną lekturą dla dzieci. Wydawnictwa dla dzieci (wydawnictwa na poziomie) pojawiają się nie często, tym goręcej słowa uznania należą się młodemu poznańskiemu autorowi za tę wartościową poezję. *(mt)*

Wśród problemów teologicznych

Teologia katolicka nie jest jakąś wiedzą tajemną, która by łaby dostępna wyłącznie dla specjalistów, podczas gdy ogół wiernych musiałby się zadowolić tylko znajomością gotowych katechizmowych definicji, bez zrozumienia subtelnych wiązań całego gmachu nauki budowanej na podstawach Objawienia. Wręcz przeciwnie, Kościół wyraźnie zachęca wszystkich katolików do jak najgłębszego interesowania się problemami teologicznymi, które mają zasadnicze znaczenie dla wszystkich dziedzin życia, poczynając od spraw ściśle duchowych, a kończąc na koncepcji cywilizacji doczesnej. Doniosła Encyklika Ojca Św., zaczynająca się od słów: „Humani generis", wydana w dniu 21 sierpnia 1950 roku, a poświęcona w całości zagadnieniom filozoficzno - teologicznym, będzie zapewne przez wiele lat przedmiotem wielu teologicznych komentarzy i wyjaśnień, które coraz bardziej uświadamiać nam będą jej rolę i znaczenie. Tymczasem warto zwrócić uwagę na zamieszczony w ostatnim (sierpniowym - wrześniowym) numerze miesięcznika „Ateneum Kapłańskie", artykuł znakomitego teologa z uniwersytetu we Fryburgu, O. Tomasza Deman, O. P. pt. „Francuskie próby odnowienia teologii". Rozprawa ta wprowadza nas w samo sedno bogatych dyskusji teologicznych, które rozwijały się ostatnimi czasy przede wszystkim we Francji. Odsyłając czytelników bliżej zainteresowanych tymi problemami do samego tekstu artykułu, jednocześnie przedstawimy pewne specjalnie interesujące jego fragmenty.

Owe próby „Odnowienia teologii" związane są z dwoma wydawnictwami: „Sources chrétiennes" (komentarze i studia patrystyczne) oraz „Theologie" (cykl rozpraw teologicznych). Wydawcy tych dzieł zwracali się przede wszystkim do studiowania teologii i egzegezy biblijnej Ojców Kościoła, zwłaszcza greckich. Podobnie jak dla Newmana, zasadniczym przedmiotem ich zainteresowania był r o z w ó j doktryny chrześcijańskiej, stosunek między samym Objawieniem, a wykuwaną w ciągu wieków teologiczną formą katolickiego credo.

Ich koncepcje teologiczne wynikały z zapału apostolskiego i jeśli Ojciec Św. ostrzega przed pewnymi towarzyszącymi im błędami, to jednocześnie wyraźnie zaznacza, że chodzi Mu o skierowanie tych twórczych wysiłków ku prawdziwemu pożytkowi Kościoła, ku dziełu „wznoszenia nowych prawd na fundamencie starych". — Jest rzeczą niezwykle pożyteczna zwracać się do starożytnych źródeł chrześcijaństwa, podejmować te elementy, które z różnych przyczyn zostały w późniejszych czasach zaniedbane, ale nie można przy tym rezygnować ze zdobyczy wielkiej myśli scholastycznej, nie można odwracać się od jasnych i wyraźnych kształtów doktryny ku mgławicowej bezkształtności tak miłej dla ludzi wychowanych przez schyłkową filozofię mieszczańską.

Zasadniczym przedmiotem dyskusji powstałej wokół „nowej teologii" był stosunek do samego Objawienia, do samej jego istoty. Niektórzy teologowie stawiali tezę, że Objawienie chrześcijańskie jest w swojej istocie tylko Faktem, czy raczej serią wydarzeń, natomiast jego sformułowanie pojęciowe i cała w ogóle myśl chrześcijańska, jest zjawiskiem wtórnym, choć niezwykle doniosłym, powstałym na skutek zetknięcia się Objawienia z mentalnością najpierw semicka (Pismo Święte), a potem grecką (Ojcowie Kościoła i właściwie cała katolicka teologia).

„Z tej koncepcji Objawienia — pisze O. Deman — wynika pewien rodzaj koniecznej i nie dającej się zmniejszyć przewagi prawdy katolickiej w stosunku do wyrażeń pojęciowych. Wielość systemów teologicznych byłaby wtedy uzasadniona. Oznaczałaby ona nieustanne poszukiwanie tego co jest nieogarnięte, i czemu odpowiedzieć można tylko częściowo. Otóż myśli wypowiedzianej w tych słowach, aczkolwiek jest ona tak bardzo ponętna dla duszy religijnej, trzeba zaprzeczyć. Wyjaśnimy to.

„Objawienie chrześcijańskie jest podaniem prawdy Bożej i nikt w to nie wątpi, że ta prawda taka jak Bóg ją zna, przekracza bez miary idee, które my o niej posiadamy. Ale jest to podanie prawdy Bożej zgodnie z ludzkim sposobem wypowiadania się. To ostatnie zastrzeżenie jest istotne. Słowo przemawiało naszym językiem. Ponieważ między językiem naszym a myślą Bożą istnieje taka właśnie różnica jaka istnieje między tym co jest stworzone, a niestworzonym, — przejście od wiary do oglądania będzie naszym wzbogaceniem bez ceny. Lecz między naszym językiem a myślą Bożą istnieje łączność. Wiara nasza odnosi się w sposób nierozdzielny do wypowiedzi i do Boga. Jej godność stanowi to, iż dosięga ona prawdę Bożą taką, jaką Bóg pojmuje i wypowiada. Lecz jest rzeczą tak bardzo pewną, iż wiara osiąga prawdę Bożą tylko poprzez wypowiedzi, że te ostatnie, jeśli wierzyć św. Tomaszowi, otrzymują godność przedmiotu wiary.

„Zapewne, w miarę używania racji rozumowych i wciągania do swej służby filozofii, powstaje dla teologii niebezpieczeństwo rozumienia wypowiedzi Bożych w znaczeniu ludzkiej, a więc boleśnie zubożającej interpretacji. Lecz niebezpieczeństwo to powinno tylko teologię uczynić ostrożną... Tomizm, nawet dla tych, którzy widzą w nim najbardziej wykończoną teologię, nie jest systemem zamkniętym. Lecz nie jest on także systemem efemerycznym, gdyż jego bogacenie się może odbywać się drogą asymilacji.

„W sumie — pisze dalej O. Deman — pomyłka omawianych teologów polega na tym, że wzięli oni w dyskusji pod uwagę tylko dwie myśli: 1) prawda absolutna znajduje się w Bogu, 2) prawdy ludzkie podlegają wahaniom „analogii". Natomiast stanowisko teologów po stronie przeciwnej inspirowały następujące trzy idee: 1) prawda absolutna znajduje się w Bogu, 2) umysł ludzki dochodzi do poznawania praw niezmiennych i koniecznych zwłaszcza w teologii, 3) najrozmaitsze czynniki wprowadzają różnorodność do myśli ludzkiej.

„Teologia — pisze w zakończeniu O. Deman — może sobie pozwolić na to, by być racjonalną i by powoływać się na Arystotelesa, byleby wychodziła z danych Objawienia i nie przestawała nigdy odwoływać się do nich. Przy zastosowaniu takiej metody powinna ona znaleźć pewność, której by inaczej nie osiągnęła. Daleka od uwłaczania Słowu Bożemu, przyjmuje teologia w ten sposób to, co jest najlepszego w myślach ludzkich, do porządku Objawienia, w którym te myśli się przekształcają. Tak właśnie, wątpić w to niepodobna, utworzyła się w Kościele teologia. Życzyć należy, by ta tradycyjna teologia otrzymała z omówionych dyskusji i prac impuls, który by jej pozwolił być wierniejszą swej własnej naturze. W ten sposób dokonałoby się najlepsze i najpewniejsze odnowienie"

W tej wielkiej pracy nad dalszym prawdziwym rozwojem doktryny katolickiej powinni wziąć żywy udział filozofowie i teologowie polscy. Przy wszystkich słusznych tendencjach wspominanych wyżej teologów francuskich (zwrócenie bacznej uwagi na Ojców Kościoła, odczucie potrzeby „zmysłu historycznego", walka o komunikatywność teologii dla współczesnego człowieka) zakradły się do ich pracy pewne błędy, pochodzące może przede wszystkim z wpływów filozofii mieszczańskiej; znać w nich pewne uleganie egzystencjalizmowi z jego subiektywizmem, iracjonalizmem i niechęcią do filozofii zdecydowanie obiektywnej, do jasnych i mocno ugruntowanych pojęć. Rzeczą naszych myślicieli jest uczestniczenie w nowej pracy, która zrywając z wszelkimi tendencjami irracjonalistycznymi, pozostając wierną wielkim zdobyczom myśli tomistycznej, jednocześnie potrafi tę myśl wzbogacić o nowe wielkie tereny zagadnień pozostawionych w cieniu przez katolicką filozofię średniowieczną i nowożytną. Takim zagadnieniem jest może przede wszystkim katolicka interpretacja historii, która rozwijała się w systemach Ojców Kościoła powstających w czasach wielkiej przebudowy cywilizacji, w epoce pod pewnymi względami podobnej do naszej. Encyklika „Humani Generis" daje wiele wskazań dla wszystkich, którzy chcą na tej pionierskiej i trudnej drodze ustrzec się od błędów.

Z. K.

„Wassa Żeleznowa" Gorkiego

na scenie gdańskiej

„Wassa Żeleznowa" Gorkiego należy do kręgu scenicznych obrazów, ukazujących zwyrodnienie świata kapitalistycznego. Autor występuje w tej sztuce jako lekarz, stawiający diagnozę chorej klasie, jako prorok, wieszczący jej nieuchronny upadek. Temat sam niemal już ograny na naszych scenach po wojnie. Nie w nim też tkwi główna wartość dzieła.

Leży ona w głębokim spojrzeniu Gorkiego na moralny, humanistyczny aspekt społecznego zjawiska. Gorki dostrzega nie tylko krzywdę wyzyskiwanych przez system, lecz również bezsens życia i tragiczne szamotanie się wyzyskujących.

Sztuka, napisana w swym pierwotnym kształcie w r. 1905, przepełniona jest prawdziwie naturalistycznymi potwornościami. Deprawacja małoletnich i otrucie męża przez żonę, uwiedzenie i samobójstwo służącej, szantaż i denuncjacja, a ponadto wiele, wiele łapownictwa — oto główne wydarzenia dramatu. Jego bohaterami są kapitalistka z typu „mocnych ludzi", hulacy, rozpustnicy i alkoholicy, zidiociały monoman-kolekcjoner, donosicielka. Zamyka sztukę scena przy ogniotrwałej kasie, kiedy w obliczu zmarłej co dopiero Wassy gromada ludzkich hien wyrywa sobie pieniądze, te pieniądze, których nadmiar lub brak — doprowadzi do tylu przestępstw.

Niewesoły jest obraz Gorkiego. „Źle żyjecie, ale lepszego życia nie jesteście godni. Zasłużyliście sobie na to życie bez sensu... cała wasza warstwa". Widz rozumie te słowa Raszel zwrócone do posiadaczy. Rozumie też, że dni tej beznadziejnie chorej klasy były policzone i nie dziwi się okrzykowi Natalii stwierdzającej, że „wszystko by trzeba przerobić — małżeństwo, całe życie, wszystko!"

Jak mieści się bogaty społeczno-obyczajowy obraz Gorkiego w ramach scenicznych? „Wassa Żeleznowa" nie odbiega pod tym względem zbytnio od tradycji teatru rosyjskiego. Pamiętajmy, że najbardziej znani dramaturdzy rosyjscy: Gogol, Czechow, Gorki byli również powieściopisarzami. Stąd forma ich dramatów jest przeważnie luźna, nie odbiega bardzo od formy opowieści. I Gorki nie przestrzega zbyt pilnie czystości rodzaju dramatycznego. W akcji „Wassy" nie rozwinął właściwie konfliktu, starcia sprzecznych sił. Prawie nie dostrzega się w działaniu scenicznym elementów walki, intrygi, rozgrywki. Zdarzeń dramatu nie wiąże też ściślejsza wewnętrzna logika, artystyczna konieczność. Dużo tu rozważań, zamyśleń przy samowarze, wiele przypadkowości. II akt bardzo mało wnosi pod względem dramatycznym. Cały wysiłek autora skierowany został ku charakterystyce postaci i środowiska. A mimo to sztuka ma momenty porywające i pełne napięcia.

Troskliwa reżyseria *Jerzego Waldena*, przekonywająca gra większości zespołu, bogata i piękna dekoracja — złożyły się w Gdańsku na całość utrzymaną na poziomie zupełnie do przyjęcia. Czego brakowało do pełnego sukcesu tej niezwykle trudnej sztuki?

Wydaje się, że reżyser zastosował taktykę zbyt obronną. W obliczu potworności wydarzeń sztuki starał się ponad wszystko wygładzić przedstawienie, uniknąć naturalistycznych czy sensacyjno-kryminalnych skrajności. Zapomniał natomiast o wyznaczeniu silniejszych akcentów, o nadaniu wydarzeniom wyższej wymowy, tak aby sprawy jednej rodziny urastały do znaczenia szerszego, obejmującego całą klasę, całą epokę. W ten sposób przedstawienie stało się bardzo poprawne, lecz zarazem nieco monotonne, nużące.

Rolę tytułową „Wassy Żeleznowej" opracowała w Gdańsku *Wanda Stanisławska-Lothe*, w tonacji raczej zimnej, i z imponującą jednolitością. Wassę Wandy Lothe cechuje rys mądrości i siły, ale przede wszystkim okrucieństwa. Krytyczna inteligencja pozwala jej nie żywić złudzeń, bystro widzieć zło otaczającej rzeczywistości. Niekiedy rozumie nawet niebezpieczeństwo wypływające z własnego bogactwa, ucieszyła ją kiedyś perspektywa bankructwa. Wychowana jednak w atmosferze zwierzęcej walki o dobra materialne, stała się ich niewolnicą, niewolnicą antagonistycznego stylu życia, nieodłącznego od wyzysku i krzywdy ludzkiej. Drapieżnik, mszczący się na otoczeniu za sponiewierane w sobie człowieczeństwo — oto w skrócie postać Wassy. Lothe, choć nie dysponuje bardzo rozległą skalą ekspresji, wiele odsłoniła z tej postaci, z jej wewnętrznych wahań i powikłań.

Komizm w dobrym wydaniu i bardzo potrzebny moment ożywienia wnosił do ponurego przedstawienia *Marian Nowicki* jako brat Wassy, Prochor. Nowicki połączył w swej bogato, soczyście ujętej roli szubieniczny humor z zupełną degrengoladą człowieczeństwa: ogranicza się ono w tym pijaku do tępych, natrętnych nawyków kolekcjonera zamków i amatora operetkowej muzyczki. Potulny wobec wyższych, zadaje Pro- Scena „bałaganiku" z tańcem i bałałajkami, którą aranżuje Prochor w III akcie, uzyskuje wprost symboliczną wymowę koszmaru, Nowicki ma tu popisowe zagrania, zwłaszcza w momentach bezradności „dużego dziecka", któremu zepsuto zabawę.

Dobre postacie stworzyły również Kira Pepłowska, bardzo dyskretna jako Natalia i Zofia Mayr, lirycznie kapryśna w roli Ludmiły. Jerzy Śliwa (Żeleznow) wcale interesująco wybrnął z ryzykownej sceny z Wassą. B. Nowakowska dobrze utrzymała się w stylu swej roli rezolutnej służącej. Słabą postacią sztuki była rewolucjonistka Raszel St. Waldenowej. Piatiorkina przedstawił R. Marzecki demonicznie jako Kalibana i „szabrownika" nadchodzącej rewolucji. J. Grot jako Krotkich był zbyt ubogo ubrany jak na potencjalnego mieńszewika i technokratę.

W dekoracji *Romana Rubieca*, która wspaniale wyglądała również w rzucie poziomym, a w której zgodnie z zaleceniem Gorkiego ukazano wnętrze wesołe, jasne, przyjemne, niesłusznie pominięto mapę dorzecza, obsługiwanego przez towarzystwo żeglugowe Żeleznowej. Należało ją dać w wielkich rozmiarach, aby podkreślała sferę wpływów wszechwładnej w swej okolicy kapitalistki. Mimo że piec stanowiący środek dekoracji był piękny i bardzo rosyjski, zastąpiłbym go jednak kasą ogniotrwałą, jako narzucającym się głównym akcentem oprawy plastycznej.

Premiera gdańska „Wassy Żeleznowej" Gorkiego, sztuki niezwykle trudnej, potwierdza ambicje repertuarowe Teatru „Wybrzeże".

Andrzej Odnowa

LESZCZ

Szekspir miał także swoich zbrodniarzy

Bezpośrednio po wojnie Hollywood, broniąc zasady „apolityczności" filmu, produkował filmy rozrywkowe, komedie muzyczne, melodramaty, przeróbki filmowe znanych powieści, filmy rzekomo historyczne i biograficzne. Tezą lansowaną wówczas był pogląd, że publiczność zmęczona wojną i patosem przeżytego okresu pragnie uwolnienia, ucieczki od rzeczywistości i tej minionej i tej aktualnej. Treścią tych wszystkich filmów były dzieje różnie opracowanych „trójkątów" (dwaj mężczyźni walczący o kobietę lub odwrotnie) bajeczki o biednych dziewczętach poślubiających milionerów, historie różnych krzywdzonych przez los ofiar, którym nagle zaczynało się dziać dobrze, romanse kryminalne komponowane na zasadzie schematu naiwnych powieści sensacyjnych. Filmy tego typu stanowiły około 75% całej produkcji amerykańskiej. Naiwną i fikcyjną fabułę podawano w mniej albo więcej atrakcyjnej formie technicznej, bohaterów traktowano anty-psychologicznie stwarzając schematy zupełnie nierealnych postaci. W latach 46 — 47 żelaznym schematem stały się filmy pseudo-psychologiczne rzekomo poularyzujące teorię psychoanalizy, a w istocie wyzyskujące teorię Freuda dla wydobycia nowych elementów sensacyjnych.

W okresie tym weszły na ekrany amerykańskie filmy europeskie i sukces obrazów angielskich (lata szczytowych osiągnięć produkcji angielskiej), a szczególnie włoskich był pierwszym momentem niepokojącym. W latach następnych zaczęła zastraszająco spadać frekwencja na filmach „bezproblemowych" natomiast nieliczne poważne i postępowe filmy amerykańskie uzyskiwały olbrzymią poularność.

W poszukiwaniu nowej metody, która by zdobyła popularność produkcji Hollywoodu, zaczęto najpierw do niezmienionych schematów technicznych stosować nowe pseudorealistyczne ujęcia, naśladowano prostotę włoskiego realizmu, filmowano w plenerach, wyposażono fikcyjną fabułę w realia i ujęcia naturalistyczne.

Filmy gangsterskie odnowiono naturalizmem, brutalnością, sadyzmem, filmy psychologiczne odświeżono pokazywaniem zjawisk patologicznych. Jednocześnie rozpoczęto walkę z postępowymi reżyserami i aktorami. Mit apolityczności został odrzucony.

Filmy amerykańske na ekranach europejskich już w okresie bezpośrednim po zakończeniu wojny przyjmowane były i przez prasę i przez publiczność bardzo krytycznie. Nie bawiły, nie przyciągały nawet najbardziej pomysłowymi chwytami formalnymi, raziły pustką, trywialnością fabuły, bezmyślnością. Przy panującej jeszcze wówczas swobodzie dystrybucji i produkcji w krajach zachodniej Europy zaczęły wchodzić na ekrany filmy radzieckie przyjmowane entuzjastycznie.

W Londynie kino wyświetlające filmy radzieckie było stale przepełnione, kina tzw. „kontynentalne" miały większą frekwencję, aniżeli te, które wyświetlały obrazy amerykańskie.

Pierwsze po wojnie festiwale filmowe przyniosły produkcji amerykańskiej klęskę, olbrzymią większość nagród zyskały filmy europejskie. Niszczące produkcję europejską umowy filmowe Ameryki z poszczególnymi państwami Europy Zachodniej zaspokoiły „trudności finansowe", rozwiązały niepokojący problem kurczących się rynków zbytu, a te nie zatrzymały wzrastającej niepopularności produkcji hollywoodzkiej.

Zaczęto wówczas precyzować zadania filmu amerykańskiego. Erik Johnston prezes amerykańskiego zrzeszenia przemysłowców filmowych (zastępcą jego jest Byrnes były sekretarz stanu, ustawienie tych 2 nazwisk ma swoją wielką i wcale nie apolityczną wymowę) sprecyzował dla wielkich wytwórni filmowych następującą wskazówkę: „Film musi dogonić zjawisko, które można by nazwać dojrzewaniem publicznosci amerykańskiej". Określono jednocześnie czemu owo „doganianie" ma służyć: „Filmy są wspaniałym środkiem propagandy mogącym ukształtować umysłowość milionów obywateli amerykańskich i nieamerykańskich".

Wysyłając obrazy amerykańskie p. Johnston pisał „należy zrozumieć, że film amerykański jest najlepszym przedstwicielem naszego kraju zagranicą".

Krytyka europejska stwierdzająca, że owe filmy reprezentują swój kraj postaciami włóczęgów, zboczeńców, zbrodniarzy i gangsterów otrzymała lapidarną i skromną odpowiedź że „Szekspir także miał swoich zbrodniarzy, oszustów i złodziei".

P. Johnston jednak nie poprzestał na ogólnych sformułowaniach o reprezentowaniu kraju i określił dokładnie wytyczne programowe pisząc: „...filmy amerykańskie mogą przyczynić się do wzmożenia pozycji Planu Marshalla w jego walce o wolność świata przeciwko komunizmowi".

Pierwsze próby filmów problemowych i realizujących tezy p. Johnsona wywołały masowe sprzeciwy zarówno w Ameryce jak Europie. We wszystkich większych miastach amerykańskich publiczność w czasie wyświetlania obrazów w typie „Żelaznej Kurtyny", czy „Poślubiłam komunistę" organizowała wiece protestacyjne. Krytyka europejska ostro protestowała przeciwko wulgarności tego typu propagandy.

Zaczęto wówczas realizować inne filmy „współczesne" ustawiające wyraźnie problematykę społeczną, mówiące rzekomo objektywnie o zagadnieniach interesujących publiczność. Wprowadzono na ekrany problematykę społeczną i rasową. Owe filmy spełniały podwójną rolę. Publiczności amerykańskiej sugerowały, że zło społeczne jest zagadnieniem, które można rozwiązać w ramach systemu kapitalistycznego, zależy bowiem od indywidualnego i zmiennego doboru ludzi. Sprowadzały błędy i krzywdy społeczne do zagadnienia jedynie indywidualnej moralności zaciemniając dokładnie tło polityczne (przykładem znanym polskiej publiczności jest film Franka Capry „Mr. Smith jedzie do Waszyngtonu"). Jednocześnie na zewnątrz reprezentowały swobodę i śmiałość z jaką porusza się w produkcji amerykańskiej błędy i zło amerykańskiego życia społeczno - politycznego.

Podobnie ustawiono także problematykę rasową. Tradycyjne filmy hollywoodzkie traktowały zwykle zagadnienie murzyńskie według paru często powtarzanych schematów. Zasadą tych schematów było niewprowadzanie murzyna w poważnej, całkowitej roli bohatera pozytywnego a jedynie traktowanie go epizodycznie. Czarny bohater był skonstruowany albo według wulgarnego wzoru gorszego gatunku człowieka, czasem komicznego wesołka, często w myśl bukolicznego mitu rozśpiewanego szczęśliwego przyjaciela białego człowieka, przyjaciela o mentalności dziecka i wierności psa, czasem według schematu wuja Toma.

Nowe filmy hollywoodzkie zerwały z tym szablonem produkując serię pozytywnych bohaterów murzynów i ustawiając ich w poważnych, pełnych, rozpracowanych rolach.

Filmy te powstały w okresie kiedy prześladowania murzynów w Ameryce zaczęły wzrastać i kiedy opinia całego świata ostro potępiła dyskryminacje rasowe w Stanach Zjednoczonych. Reakcyjna część publiczności amerykańskiej przyjęła je z oburzeniem. Zyskały opinię śmiałych i postępowych. W istocie postępowość tych filmów jest oparta na tej samej zasadzie, co postępowość społeczno - politycznych filmów Franka Capry.

Zarówno „Pinky" jak „Home of the Brave" czy „Lost Boundaries" ustawiają problematykę rasową bardzo specyficznie. „Pinky" jest historią młodej kobiety — murzynki o białej skórze, która w czasie studiów w Bostonie pracując jako pielęgniarka w szpitalu poznaje białego lekarza. W momencie, kiedy precyzuje się stosunek uczuciowy między nią i owym lekarzem, Pinky postanowiła rozwiązać trudną sytuację radykalnie, wyjeżdża z Bostonu i wraca do swojej babki na Południe. Biały lekarz jednak odnajduje ją na Południu, a dowiedziawszy się o jej murzyńskim pochodzeniu proponuje jej małżeństwo żądając jednak od niej by wróciła z nim do Bostonu i nie zdradzała tajemnicy swego rasowego „obciążenia". Pinky odmawia, zostaje u babki, zaczyna pracować jako pielęgniarka u starej arystokratki - amerykanki, która zapisuje jej swój majątek. Po śmierci swojej opiekunki Pinky mimo trudności wygrywa w sądzie sprawę o prawa do spadku. Charakterystyczne w tym filmie są cztery elementy. Po pierwsze: Pinky decyduje się zostać na Południu i odrzucić propozycje swego ukochanego nie dlatego że ukrywanie murzyńskiego pochodzenia uważa za poniżające jej godność ale dlatego, że zgadza się z tezą babki, iż jako murzynka „powinna znać swoje miejsce". Po drugie: w istocie pokazując drastyczny stosunek białych do murzynów na południu zasugerowano jednocześnie, że krzywdzicielami murzynów są biali robotnicy, ludzie biedni, natomiast bogaci i reprezentanci klasy rządzącej stają w obronie krzywdzonych, przestrzegając sprawiedliwości. Po trzecie Pinky jest typem murzynki wyjątkowej (mając białą skórę mniej razi jako pozytywna bohaterka). Po czwarte wreszcie rolę Pinky powierzono nie murzynce ale białej aktorce Jeanne Crain. Typy innych murzynów, o czarnej skórze, potraktowano już raczej według starych szablonów. „Pinky" jest filmem o tyle charakterystycznym, że jest wzorem problematyki, reprezentuje typ rozwiązania w zasadzie powtórzony w 2 pozostałych filmach murzyńskich „Lost Boundaries" i „Intruder in the Dust". Najbardziej znany jest pierwszy z serii „nowych" murzyńskich filmów „Home of the Brave". Jest to historia murzyna żołnierza amerykańskiego, którego jego kolega obraża używając anty - murzyńskich epitetów, odbywa się to wszystko w czasie akcji i ów biały żołnierz ginie przepraszając przed śmiercią murzyna. Murzyn — Moss jest tak wstrząśnięty śmiercią kolegi i poprzedzającą śmierć sceną, że dostaje szoku nerwowego, sparaliżowany dostaje się do szpitala polowego, gdzie miejscowy psychiatra leczy go psychoanalizą. Lekarz po zbadaniu historii Mossa tłumaczy mu, że przyczyną jego nieszczęść jest nadwrażliwość, że nie jest on wcale innym człowiekiem niż biali, przeprowadza kurację i uzdrawia Mossa. Film ten w przeciwieństwie do następnych głosi zasadę równości murzyna i białego, zwalcza mit o wyższości białego człowieka, pokazuje murzyna czarnego, wprowadza aktora murzyna stawia jasno problem rasowy (w innych filmach stanowił on właściwie zagadnienie sumienia białego). Jednocześnie całe to zagadnienie jest przedstawione jako psychiczny konflikt jednostki, jako sprawa nerwów żołnierza, sprawa jego poczucia niższości, poczucia, że jest gorszy. Przedstawiając właśnie tak problematykę rasową, realizatorzy właściwie wykazali, że zagadnienie murzyńskie obiektywnie nie istnieje, jest bowiem sprawą, którą może rozwiązać jedynie sam murzyn. Zagadnienie to sprowadzono do wewnętrznego konfliktu jednostki. Zasugerowano, że należy do problematyki psychicznej, jest uwarunkowane psychologicznie, nie historycznie.

Pozorna szczerość i obiektywizm przedstawiania krzywdy murzynów tak samo jak pozorny obiektywizm w przedstawianiu zła struktury społecznej ma charakter demagogiczny. Cykl filmów rzekomo postępowych służy w równym stopniu jak „Żelazna Kurtyna" czy brutalne filmy gangsterskie tezom Johnstona. Filmy te są jednak o tyle niebezpieczne, że o ile intencje tamtych są łatwe do rozszyfrowania, tu zaciemnia się je tak dokładnie, że nie wywołują protestu i przez to skuteczniej dezorientują amerykańską i nieamerykańską publiczność.

LESZCZ

Diderot — prekursor materializmu

Naświetlając znaczenie twórczości Denisa Diderota na tle epoki Oświecenia, Jan Kott we wstępie do książki „Paradoks o aktorze" *) pisze w sposób następujący:

„Diderot był wielkim wychowawcą mieszczaństwa w przeddzień ostatecznej walki z feudalizmem. Działalność jego objęła wszystkie gatunki sztuki, filozofię i naukę, był moralistą, ideologiem, wspaniałym popularyzatorem nowego przyrodoznawstwa, teoretykiem malarstwa i muzyki, literatury i dramaturgii".

Słuszną jest rzeczą, że w dwóchsetną rocznicę wydrukowania pierwszego tomu Wielkiej Encyklopedii, na naszych półkach księgarskich ukazała się dobrze przetłumaczona i opracowana książka, zawierająca przeważnie nieznane dotąd czytelnikowi polskiemu utwory Diderota.

Jakby dla podkreślenia encyklopedycznej umysłowości filozofa, tłumacz pobrał próbki z różnych dziedzin jego twórczości pisarskiej. W traktacie „Paradoks o aktorze" rozważa Diderot, czy w grze aktorskiej ma przeważać uczuciowość, czy też realizm i trzeźwy obiektywizm, stawiając wniosek, że — inną rzeczą jest być uczuciowym, a inną wzruszać. Diderot żąda wiele od dobrego aktora, ale w zamian podnosi go do godności współtwórcy kultury mieszczańskiej. „Czyż nie przyniosłoby pożytku, czyż nie należałoby sobie życzyć, aby nasi aktorzy podnieśli się do stanu najzacniejszych obywateli!"

W „Salonach", czyli recenzjach z wystaw obrazów i rzeźb współczesnych Diderotowi artystów, nie jest istotna ocena poszczególnych dzieł Greuze'go, Vernet'a, czy La Tour'a, ale raczej sam sposób opisywania rzeczy widzianych, sugestywność relacji, krytyka — sprawozdawcy. Wystarczy powiedzieć, że krytyki malarskie Diderota zapoczątkowały w ogóle ten rodzaj literacko-publicystyczny.

Mamy dalej w tej antologii wyjątki z dialogów, w których Diderot wespół z przyjaciółmi roztrząsa sprawę krzyżowania się gatunków, zagadnienia seksualnego, ba, staje się nawet prekursorem darwinowskiej teorii ewolucji.

Diderot był ateistą i nie rozumiał istoty religii, wyrazem tego stanowiska jest zamieszczona w zbiorze powiastka: „Co o tym myślicie?".

Wreszcie na końcu książki znajdują się wybrane przez tłumacza maksymy z „Zasad polityki władców", które były celnymi strzałami w stronę i tak już chwiejącego się w swych posadach absolutyzmu oświeconego.

„Paradoks o aktorze" odznacza się estetyczną szatą graficzną, zawierając przy tym szereg reprodukcji obrazów malarzy współczesnych Diderotowi, jak Van Loo, Greuze, Chardin i inni. Jan Kott dał przekład przejrzysty i sugestywny, nawiązując w ten sposób do najlepszych tradycji boy'owskich. Całości dopełniają rzeczowe przypisy do poszczególnych utworów Diderota.

G. K.

*) Denis Diderot — „Paradoks o aktorze" i inne utwory. Przełożył i wstępem opatrzył Jan Kott. „Czytelnik". Kraków 1950. Stron 214.

Dickens, jakiego nie znamy

Znajomość Dickensa wśród szerokich rzesz czytelników polskich była zawsze dość ograniczona, osobliwa. Dickens był szalenie popularny, czytany, podziwiany, kochany, zresztą mało szanowany jako obiekt edytorskich poczynań, które częściej prezentowały nam skróty niż właściwe jego dzieła. Lata — ba! cały wiek — znaliśmy skrót „Klubu Pickwicka" dokonany w pierwszej połowie zeszłego stulecia przez Włodzimierza Górskiego, a i obecne — poprawione przez Popławskich — tłumaczenie też nie jest najdoskonalszym, choć to arcydzieło światowej literatury na godne mu tłumaczenie chyba ze wszech miar zasługuje. „Dawid Copperfield", „Maleńka Dorrit", „Oliwer Twist" — to pozycje najchętniej wydawane w opracowaniach dokonanych przez poczciwych pedagogów rodzaju żeńskiego gwoli zbudowania maluczkich. Ten sam los — zdziecinnienia — spotkał „Opowieści wigilijne". „Opowieść o dwóch miastach" ukazywała się rzadko, jakoś z zażenowaniem, jakby wydawcy wstydzili się pokazać publiczności polskiej innego Dickensa, mniej dziecinnego, niż znany dotychczas. Czytelnicy polscy znali Dickensa obłaskawionego, ufryzowanego, lukrowatego, dla którego szczytem społecznych dążeń było polepszenie doli biednych dzieci. Ze spuścizny autora „Klubu Pickwicka" Polacy znali jedno dobre tłumaczenie (Karoliny Beylin) „Copperfielda" (popularniejsze były jednak młodzieżowe opracowania tej powieści), okrojonego „Pickwicka", „Oliwera Twista", „Maleńką Doritt", „Opowieści wigilijne" i anonimowe tłumaczenie „Opowieści o dwóch miastach". Tymczasem Dickens od 1835 do 1870 wydawał z trzykrotna jedynie, zawsze tylko roczna przerwą, co rok minimum jedno dzieło; samych wielkich powieści napisał około piętnastu. W Polsce słyszano o tych powieściach, czytano je — kto był ciekaw — w obcych językach, może nawet w ubiegłym stuleciu (kiedy tłumaczono bardzo wiele) coś tam spolszczono, było to jednak już gruntownie zapomniane. Rzecz charakterystyczna, los ten dotknął w pierwszym rzedzie te właśnie powieści, które ukazują nam Dickensa nie obłaskawionego, ale Dickensa groźnego, Dickensa, który równocześnie z Balzakiem, ale bardziej świadomie niż realista paryski, ukazywał w szturmującym zwycięsko kapitalizmie te zarodki chorobowe, które z czasem przywieść miały ten ustrój społeczny na przedproże śmierci.

Była w tym przecięciu Dickensa na dwie części i ukazaniu nam tylko jednej z nich — metoda! Oj była!

Dopiero po wojnie udostępniono nam innego Dickensa — tego groźnego. Dickensa autora „Ciężkich czasów" i „Naszego Wspólnego Przyjaciela", Dickensa, którego mieszczańscy rodzice nie chcieli kłaść do biblioteczki młodziutkiego synka, gdyż zburzyłby może spokojny i beztroski sen chłopca. Jan Kott w swej „Szkole Klasyków" — jednej z najwybitniejszych chyba książek wydanych w ciągu ostatnich lat, a na pewno książce napisanej z wielkim wdziękiem — przyrównuje „Klub Pickwicka" do „Pana Tadeusza". Taka sama tęskna epopeja gasnącego świata. I jak po „Panu Tadeuszu" Mickiewicz stał się redaktorem „Trybuny Ludów", tak samo Dickens po „Klubie Pickwicka" napisał „Ciężkie czasy", „Opowieść o dwóch miastach" i „Naszego wspólnego przyjaciela". Zatrzasnąć drzwi przed hałasami Europy było nie sposób. Chyba, że się było głuchym! Ani Mickiewicz ani Dickens nie byli głusi.

W ciągu ostatnich paru miesięcy otrzymaliśmy dwie nowe pozycje dickensowskie: „Nasz wspólny przyjaciel"[1]) i „Ciężkie czasy"[2]). Obie zajmują w twórczości Dickensa miejsce ważne. „Ciężkie czasy" są najbardziej zdecydowanym u Dickensa oskarżeniem kapitalizmu. „Nasz wspólny przyjaciel" — jest dziełem skupiającym wszelkie zalety i wady kunsztu tego autora. Jest to też ostatnia — dokończona — powieść pisarza, wydana na sześć lat przed jego śmiercią. Dickens umarł w 1870 roku. „Przyjaciel" jest rekapitulacją jego twórczości.

Całe swe życie Karol Dickens marzył o napisaniu powieści kryminalnej: czuł pewnie — jak wielu pisarzy po nim — że zbrodnia popełniona przez człowieka jest soczewką gromadzącą jego namiętności, jego poglądy, jest kwintesencją zła tkwiącego w nas i wokół nas, jest czasem produktem ustroju społecznego przefiltrowanego przez uczucia indywidualne. Iluż pisarzy — po Dickensie — sięgało po kryminalny temat (z katolickich: Chesterton, Bernanos, Greene, z komunistycznych: Bertold Brecht, — wymieniając najbardziej charakterystycznych) czyniąc zeń wszechstronne zwierciadło spraw człowieczych. Taką powieścią kryminalną miał być „Nasz wspólny przyjaciel", historia trupa, który nie był trupem. Bądźmy szczerzy — jako kryminalny romans historia jest nieudana! Natomiast błyszczy ona wszelkimi innymi zaletami: jest powtórzeniem apologii ludzi dobrych i szlachetnych (to znamy z Pickwicka"), jest historią o dzieciach (przypominamy sobie cały cykl powieści Dickensa), jest nieznośnie gadatliwa (jak zawsze Dickens!) i pełna uroczego sentymentu i humoru (jak zawsze Dickens!), jest romansem równie sentymentalno-czułym i naiwnym — jak wszystkie romanse tego pisarza, jest wreszcie namiętnym, szyderczym i pełnym złośliwości obrazem ówczesnego społeczeństwa londyńskiego. Znikła pobłażliwość „Klubu Pickwicka" — jest natomiast oskarżycielska pasja „Ciężkich czasów". Dickens w 1864 roku już wie, że społeczeństwo jest złe, źle urządzone, że należy je urządzić lepiej. Ale jak? Na to pytanie w „Naszym wspólnym przyjacielu" jest odpowiedź taka sama, jak w każdej innej książce Dickensa: bądź dobry i miej serce szlachetne. To wszystko. My dziś już wiemy, że to jest jeszcze zbyt mało, że ustrój musi być inny, a nie tylko ludzie.

W 1854 roku — dziesięć lat przed „Przyjacielem" — Dickens ogłosił swe „Ciężkie czasy". Było to w sześć lat po Manifeście Komunistycznym Marksa i Engelsa, po rozruchach robotniczych, które dostarczyły mu tematu, lecz które równocześnie temat ten obciążyły charakterystycznym znamieniem politycznym: Dickens chciał ulepszyć ludzi swej klasy, bał się jednak zmiany ustroju społecznego, zląkł się sił wyrastająccyh z klasy robotniczej, a ujawnionych wtedy w zaczątkach ruchu związkowego. „Ciężkie czasy" powstałe pod bezpośrednim wpływem strajków w mieście Preston, łączą w sobie — i jawnie demonstrują — dwa impulsy twórczości Dickensa. Pierwszy — to głęboka nienawiść do otaczającego świata: świata, gdzie bogacze londyńscy rzucają worki funtów na wojnę krymską, a obojętną jest im epidemia cholery pustosząca ubogą ludność Londynu. Nienawiść do obłudy i fałszu mieszczańskiego świata. Nienawiść do pieniądza, który stał się motorem całego społeczeństwa. Sądził Dickens, że skoro ostatnio w „Bleak House" przedstawił w dodatnim świetle nowego człowieka, przemysłowca, wyczuwając tym kierunek „nowych czasów", musi jednak wskazać teraz na wszelkie niebezpieczeństwa ustroju kapitalistycznego. Pisze namiętne oskarżenie: „Ciężkie czasy". Lecz w tym namiętnym oskarżeniu za wzór człowieka podaje robotnika Stefana, który jest przeciwny gospodarce kapitalistycznej, lecz również... przeciwny strajkom jako instrumentowi walki toczonej przez związki zawodowe. Dickens radzi — i to jest druga siła jego twórczości: siła samozachowawcza własnej klasy — złym kapitalistom, by sami, póki czas, naprawili swe błędy, polepszyli dolę klasy robotniczej, póki nienawiść przez nich samych sprowokowana, nędza przez nich samych wywołana nie zmiecie ich z powierzchni ziemi. Oskarżenie namiętne i słuszne, rada... o niej już wiemy, jak bardzo nie wystarczająca. Byli bowiem przemysłowcy, którzy posłuchali rad Dickensa. To Bata i Ford...

Otrzymaliśmy tedy dwie nowe powieści Dickensa. Znajomość z pisarzem staje się bardziej świadoma. Szkoda tylko, że druga z tych pozycji: „Ciężkie czasy", nie została powierzona tłumaczowi, który by ciężką i skomplikowaną prozę Dickensa potrafił czytelnikowi polskiemu przekazać w jej pełnym kształcie artystycznym, dbając jednak i o to, by ten nowy czytelnik, nie przyzwyczajony do dżungli dickensowskich oryginałów, mógł otrzymać lekturę w pełni czytelną. Polska proza w „Ciężkich czasach" jest chyba mniej zrozumiała dla Polaka niż proza Dickensa dla Brytyjczyka. A to źle.

A. W.

---

1) Karol Dickens „Nasz Wspólny Przyjaciel". Dwa tomy. Przekład Zofii Popławskiej. „Ksiażka i Wiedza". 1950, str. 47 + 470.

2) Karol Dickens „Ciężkie czasy". Przekład Wandy Nadzinowej. „Książka i Wiedza". 1950, str. 352.

LI-TAI-PE

Na wiosnę

Skoro życie jest tylko snem, który nas mami —
To po co dłonią trzeć sobie łysinę?
Będę upijał się całymi dniami
I spał pod drzewem zamroczony winem.

Podnoszę rzęsy — jakże jestem senny!
Od kwitnącej gałęzi słyszę śpiewy ptasie.
Pytam głosu, o jakim to żyjemy czasie.
A on mi na to: jestem ptak wiosenny.

Jestem wzruszony: płakać mi się chce.
Napełniam czarę. Popijam obficie.
Śpiewam głośno, aż księżyc zalśni na błękicie,
Aż minie księżyc, śpiew i Li-tai-pe.

przeł.: Władysław Dulęba

RUCH WYDAWNICZY

Ostatnie wartościowe wydawnictwa „CZYTELNIKA"

W ostatnim ruchu wydawniczym omawialiśmy nowe wydanie dzieł J. I. Kraszewskiego.

Wielkie zasługi w uprzystępnieniu nam dzieł tego wielkiego pisarza posiada również spółdzielnia oświatowo-wydawnicza **„Czytelnik"**, która nieomal co miesiąc obdarza nas „nowym" tomem tego pisarza, w estetycznej szacie graficznej i w przystępnej cenie.

Dotychczas „Czytelnik" wydał bogaty cykl najlepszych pod względem artystycznym powieści historycznych Kraszewskiego z dziejów saskich i okresu stanisławowskiego, a więc historyczną trylogię **„Hrabina Cosel"**, ze wstępem i objaśnieniami Adama Bara, **„Brühl"**, **„Z siedmioletniej wojny"**, ze wstępem prof. Wiktora Hahna, następnie powieści z tej epoki: **„Skrypt Fleminga"**, **„Za Sasów"**, **„Starosta Warszawski"**, **„Pod Blachą"** i **„Interesa familijne"**.

Ostatnio „Czytelnik" wydał powieść historyczną pt.: **„Bajbuza"**, której bardzo ciekawa akcja rozgrywa się w czasach bezkrólewia po śmierci Stefana Batorego, za panowania Zygmunta III Wazy i w okresie rokoszu Zebrzydowskiego.

Nakoniec barwną powieść obyczajowa z czasów Polski Szlacheckiej pt. **„Szaławiła"**.

Znacznie posunęło się zbiorowe wydanie dzieł Stefana Żeromskiego, pod redakcją prof. Stanisława Pigonia.

Otrzymaliśmy ostatnio utwory dramatyczne: **„Sułkowski"**, **„Turoń"**, **„Uciekła mi przepióreczka"** i **„Grzech"**.

W tym roku zapewne zostanie ukończona ta pierwsza wzorowa edycja dzieł Żeromskiego; będzie to chyba najlepsze i najdogodniejsze uczczenie 25 rocznicy śmierci wielkiego pisarza, która przeszła zupełnie bez echa u nas w kraju.

Nasi Czytelnicy przyjmą z radością wiadomość, że ukazała się dalsza część wielkiej powieści Antoniego Golubiewa pt. **„Bolesław Chrobry"**. Nosi ona tytuł **„Złe dni"**. Dotąd ukazał się tom pierwszy. Nasi czytelnicy znają kilka fragmentów tej świetnej powieści publikowanych na łamach „Dziś i Jutra" i „Słowa Powszechnego".

W **„Bibliotece Stuzłotowej"** „Czytelnika" ukazującej się co miesiąc i zdobywającej sobie coraz większe powodzenie (Najtańsza książka w Polsce) otrzymaliśmy nowe tomy prozy. **„Poławiacze pereł"** Takidzi Kobajaszi, młodego, bo liczącego trzydzieści lat proletariackiego i rewolucyjnego pisarza japońskiego, zamordowanego w więzieniu przez faszystów i imperialistów japońskich w 1933 roku, u nas zupełnie nieznanego.

Autor dał w niej obraz pracy na statku rybackim na wodach w pobliżu Sachalinu i Kamczatki, a zarazem i ofiarności i poświęcenia podziemia japońskiego w walce z imperialistyczną warstwą rządzącą w krainie wschodzącego słońca.

Następnym tomem tej biblioteki jest powieść Józefa Pogana, samouka, małorolnego chłopa pt. **„Na głodnym zagonie"** obrazująca życie biedoty wiejskiej w Polsce przedwrześniowej. Trafnie zauważono, że nie można tego utworu traktować jako powieści — jest to interesujący dokument z życia chłopskiego o wadze społeczno-gospodarczo-politycznej.

Warto tu wspomnieć, że tego autora ukazały się dotąd dwie książki: **„Ugory"** i **„Cierpki owoc"**.

W ostatnich tygodniach dał nam „Czytelnik" kilka ciekawych i wartościowych tłumaczeń klasyków rosyjskich.

W „Złotej serii literatury rosyjskiej" ukazał się pierwszy tom **„Utworów Wybranych"** Mikołaja Leskowa, jednego z najwybitniejszych pisarzy rosyjskich z drugiej połowy XIX wieku, a u nas zupełnie nieznanego.

Na spory tom bardzo ładnie wydany składają się opowiadania „Powiatowa Lady Makbeth", „Mańkut", „Łaciarz", „Igranie z bałwanem", „Czartogon", „Improwizatorowie" i „Żelazna wola" w dobrym tłumaczeniu Juliana Tuwima, Jerzego Wyszomirskiego, Nadziei Druckiej i Aleksandra Męczyńskiego.

Do najlepszych pomysłów „Czytelnika" zaliczyć należy zapoczątkowanie nowej pierwszej powojennej edycji dzieł Lwa Tołstoja.

Dotąd otrzymaliśmy dwa pierwsze tomy wspaniałej powieści historycznej pt. „Wojna i pokój", w dobrym tłumaczeniu Zofii Petersowej.

W serii **„Tekstów języka rosyjskiego"**, przeznaczonych dla dorosłych i młodzieży, pragnących się drogą samouctwa nauczyć się języka rosyjskiego, ukazały się dalsze zeszyty tego pożytecznego wydawnictwa. Zeszyt trzeci przyniósł opowiadania W. Kapijewa **„Zasadzka"** i **„Ser"**, zeszyt czwarty obejmuje poemat M. Lermontowa **„Mcyri"**, a zeszyt piąty fragment poematu A. Twardowskiego **„Wasilij Tierkin"**.

Każdy zeszyt zaopatrzony jest w alfabet, w zasady wymowy, słowniczek i w akcentowanie — co ogromnie ułatwia naukę języka.

Warto zapoznać się z tym pożytecznym wydawnictwem.

W zakończeniu tego przeglądu wydawnictw ostatnich kilku tygodni chcemy wspomnieć o dwóch książkach autorów radzieckich, poświęconych wielkim uczonym i jednym z twórców współczesnej medycyny: M. A. Gremniackiego **„Ilja Iljicz Miecznikow i jego życie i dzieło"**. Jest to sylwetka uczonego, który całe swoje życie poświęcił bez zastrzeżeń nauce, własnemu narodowi i ludzkości.

Stanisław Podlewski

Redaktor Naczelny: Bolesław Piasecki. Komitet Redakcyjny: Jerzy Hagmajer, Dominik Horodyński, Wojciech Kętrzyński, Janina Kolendo, Mieczysław Kurzyna, Konstanty Łubieński, Andrzej Micewski, Zygmunt Przetakiewicz, Ryszard Reiff, Jan Szwykowski. Wydawca: Kolegium Redakcyjne. Prenumerata miesięczna 60 złotych. Kwartalnie 180 złotych.
Adres Redakcji i Administracji: Mokotowska 43 I p. Konto PKO — Nr I-727
Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie, prócz wtorków i czwartków godz. 12 — 13. Druk, nr. 2 LSW. W-wa, Skolimowska Zam. 778 z dnia 16.X.50 r. B-130000